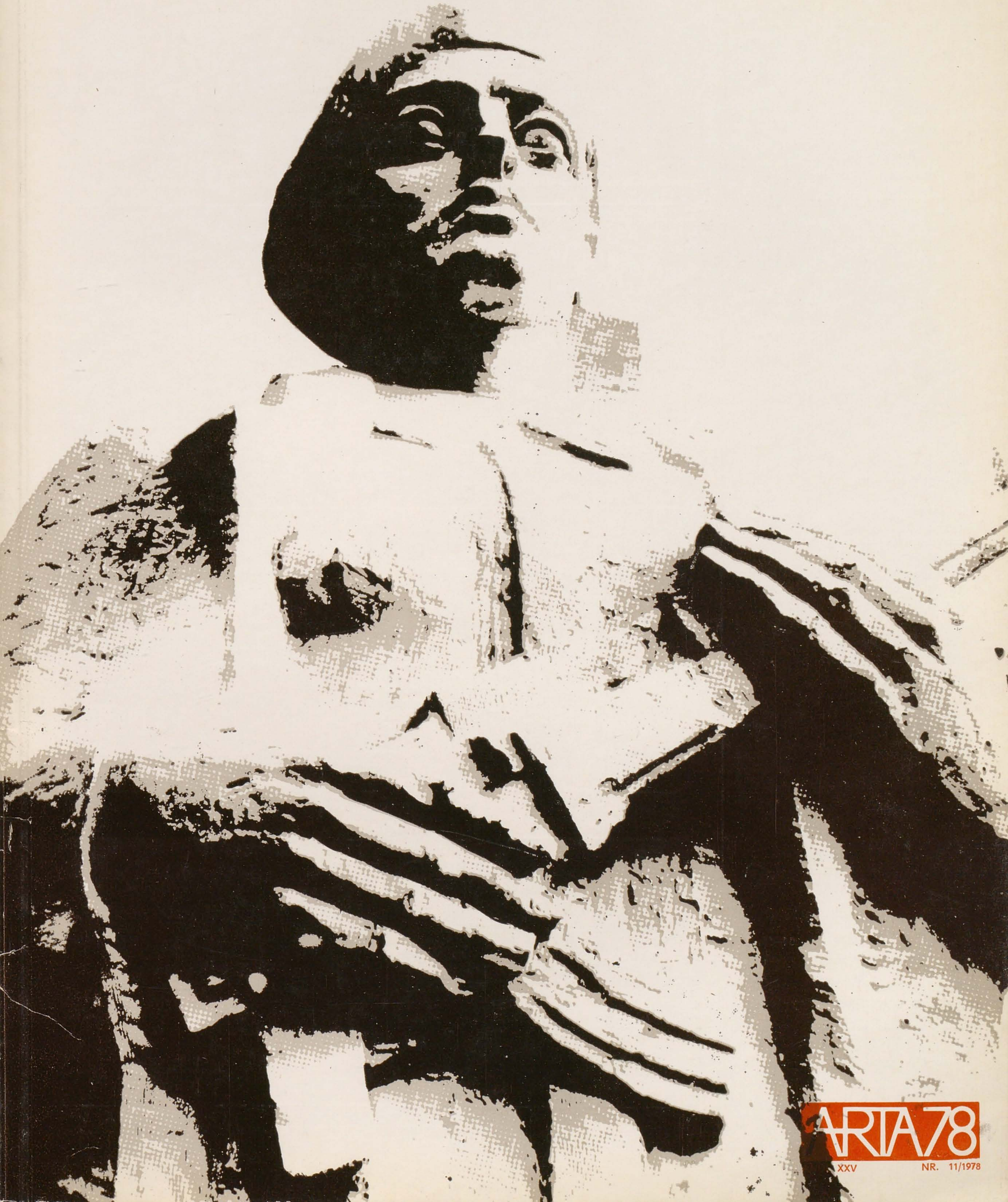


ARTA 78

XXV NR. 11/1978

ARTA 11/78

REDACȚIA

Str. C. A. Rosetti 39, tel. 13.91.36
70 126 București

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici

Str. Nicolae Iorga 42, telefon 50.20.45
71118 București

PREZENTARE ARTISTICA
Mircea Corradino

FOTOGRAFII
Atanase Cartojan, Decebal Scriba, Emeric Popper

Mulțumim pe această cale fototecii British Council care ne-a pus cu amabilitate la dispoziție fotografiile folosite ca ilustrații la articolul "J. M. W. Turner" de la pag. 20–23.

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 42, București

Costul unui abonament :

pentru întreprinderi și instituții : lei 204 anual (12 apariții) ; lei 102 – 6 luni ;
pentru persoane particulare : lei 180 anual (12 apariții) ; lei 90 – 6 luni.

Pour l'étranger : ILEXIM – Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviței nr. 64–66, P.O.B. 2001, Telex 011226

Prix de l'abonnement :
15 dollars par an (12 numéros).

40542

Lei 15

TIPARUL : COMBINATUL FONDULUI PLASTIC, STR. BAICULEȘTI NR. 29, București, România

ARTA 78

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

	1	Deschiderea festivă a „Muzeului colecțiilor de artă"	
	4	Condiția artei în societatea românească contemporană	Gheorghe Achiței
GRAFICĂ-UTILITATE SOCIALĂ	6	Salonul municipal de desen și acuarelă București	Amelia Pavel
	13	Unele probleme de cercetare a structurilor (pe marginea Salonului municipal de desen și acuarelă)	Dan Cristian Popescu
ARTĂ–PUBLIC	16	Muzeul de gravură contemporană românească din Tulcea	Amelia Pavel
	20	J. M. W. Turner	Vasile Nicolescu
	24	Brno, Bienala '78	Ion Itu
ARTĂ–ȘTIINȚĂ	26	Proporțiile corpului în arta antică și modernă	Gh. Ghițescu
CRONICA	30	Evgheni Vucetici	A. P.
POEZIE ȘI PLASTICA	32	Nichita Stănescu și Sorin Dumitrescu : Operele incomplete	
CÎNTAREA ROMÂNIEI	34	Podoabele capului la români	Paul Petrescu
COPERTA		Monumentul ostașilor români căzuți pentru eliberarea Beiușului – ghips (fragment)	Rodica Stanca Pamfil

	1	Les festivités d'ouverture du „Musée des collections"	
	4	Condition de l'art dans la société roumaine contemporaine	Gheorghe Achiței
ARTS GRAPHIQUES-UTILITÉ SOCIALE	6	Le Salon municipal du dessin et de la peinture à l'eau, Bucarest	Amelia Pavel
	13	Quelques problèmes de la recherche sur les structures (à propos du Salon municipal du dessin et de la peinture à l'eau)	Dan Cristian Popescu
ART–PUBLIC	16	Le Musée de gravure roumaine contemporaine de Tulcea	Amelia Pavel
	20	J. M. W. Turner	Vasile Nicolescu
	24	Brno – Biennale '78	Ion Itu
ART–SCIENCE	26	Les proportions du corps dans l'art antique et moderne	Gh. Ghițescu
CHRONIQUE	30	Evgheni Vucetici	A. P.
POÉSIE ET ART PLASTIQUE	32	Nichita Stănescu et Sorin Dumitrescu : Les oeuvres incomplètes	
HYMNE À LA ROUMANIE	34	Coiffes et parures traditionnelles chez les roumains	Paul Petrescu
COUVERTURE		Monument à la mémoire des soldats roumains morts pour la libération de Beiuș, plâtre (détail)	Rodica Stanca Pamfil

	1	Торжественное открытие «Музея Художественных Коллекций»	
	4	Роль и положение искусства в современном румынском обществе	Георге Акицей
ГРАФИКА — ОБЩЕСТВЕННАЯ ПОЛЕЗНОСТЬ	6	Муниципальный Салон рисунка и акварели, Бухарест	Амелия Павел
	13	Некоторые проблемы исследования структур (размышления в связи с Муниципальным Салоном акварели и рисунка)	Дан Кристиан Попеску
ИСКУССТВО — ЗРИТЕЛЬ	16	Музей современной румынской гравюры в Тулчя	Амелия Павел
	20	Ж. М. В. Тэрнер	Василе Николеску
	24	Брно, двухгодичная выставка '78	Ион Иту
ИСКУССТВО — НАУКА	26	Пропорции тела в античном и современном искусстве	Георге Гицеску
ХРОНИКА	30	Евгений Вучетич	А. П.
ПОЕЗИЯ И ПЛАСТИКА	32	Никита Стэнеску и Сорин Думитреску: неполные собрания сочинений	
ХВАЛА РУМЫНИИ	34	Головные уборы у румын	Паул Петреску
ОБЛОЖКА		Памятник румынским воинам павшим за освобождение Бейюша, гипс (фрагмент)	Родика Станка Памфил

„Expresie grăitoare a grijii şi atenţiei pe care partidul şi statul nostru le acordă în mod constant păstrării şi valorificării patrimoniului cultural naţional, „Muzeul colecţiilor de artă", pe care îl inaugurăm astăzi, este chemat să îndeplinească, împreună cu celelalte edificii ale culturii şi artei româneşti, un rol însemnat în activitatea de înfăptuire a programului ideologic al partidului, de lărgire a orizontului de cultură şi formare a conştiinţei socialiste a oamenilor muncii, creatorii tuturor bunurilor materiale şi spirituale ale naţiunii noastre, sub semnul amplei manifestări naţionale de afirmare a geniului creator al poporului, Festivalul naţional „Cîntarea României".

Dorim noii instituţii de artă inaugurată azi, întregului nostru front cultural-artistic, succes deplin în activitatea de înaltă răspundere pusă în slujba înfloririi continue a vieţii spirituale a minunatului nostru popor, constructor al socialismului şi comunismului pe pămîntul României".

Cuvintele tovarăşului **NICOLAE CEAUŞESCU** şi tovarăşei **ELENA CEAUŞESCU** scrise pe prima filă a cărţii de onoare de la Muzeul colecţiilor de artă

În prezența tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului Comunist Român, președintele Republicii Socialiste România, și a tovarășei Elena Ceaușescu, a avut loc luni 21 august, inaugurarea „Muzeului colecțiilor de artă" — important așezămînt de cultură al țării.

La festivitate au luat parte, de asemenea, tovarășii Manea Mănescu, Iosif Banc, Emil Bobu, Cornel Burtică, Virgil Cazacu, Gheorghe Cioară, Lina Ciobanu, Constantin Dăscălescu, Ion Dincă, Emil Drăgănescu, Janos Fazekaș, Ion Ioniță, Petre Lupu, Paul Niculescu, Gheorghe Oprea, Gheorghe Pană, Dumitru Popescu, Gheorghe Rădulescu, Leonte Răutu, Virgil Trofin, Iosif Uglar, Ilie Verdeț, Ștefan Voitec, Ștefan Andrei, Ion Coman, Mihai Dalea, Miu Dobrescu, Mihai Gere, Nicolae Giosan, Vasile Patilineț, Ion Ursu, Richard Winter, Vasile Marin, Vasile Mușat.

Erau de față membrii conducerii Consiliului Culturii și Educației Socialiste, a uniunilor și asociațiilor de creatori, personalități culturale și artistice, directori ai unor cunoscute muzee bucureștene.

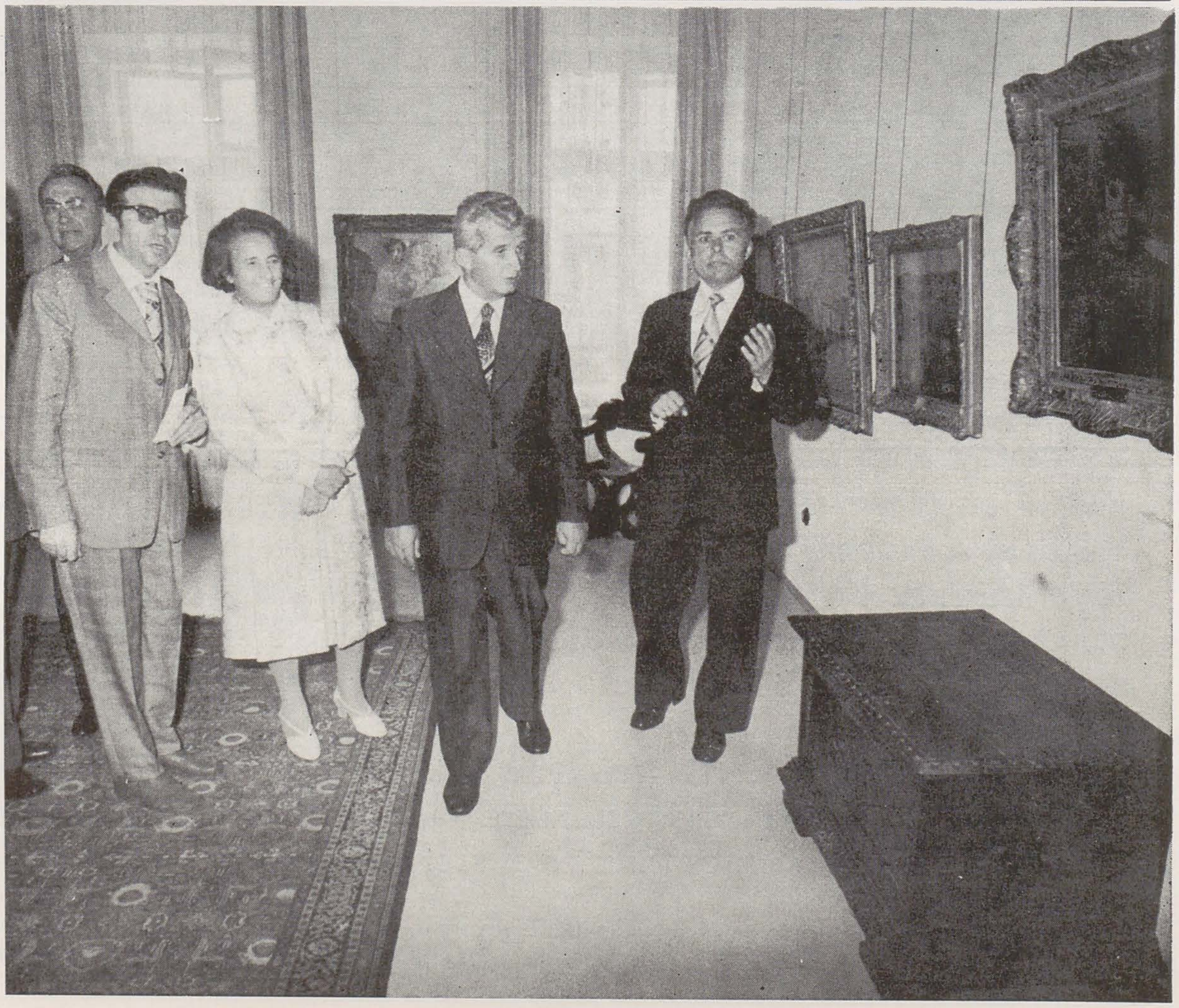
Numeroși cetățeni ai Capitalei care se aflau pe Calea Victoriei, în fața clădirii ce adăpostește muzeul — construcție de o deosebită frumusețe arhitectonică, ridicată în secolul trecut și reamenajată — au făcut o însuflețită primire tovarășului Nicolae Ceaușescu, aclamîndu-l îndelung.

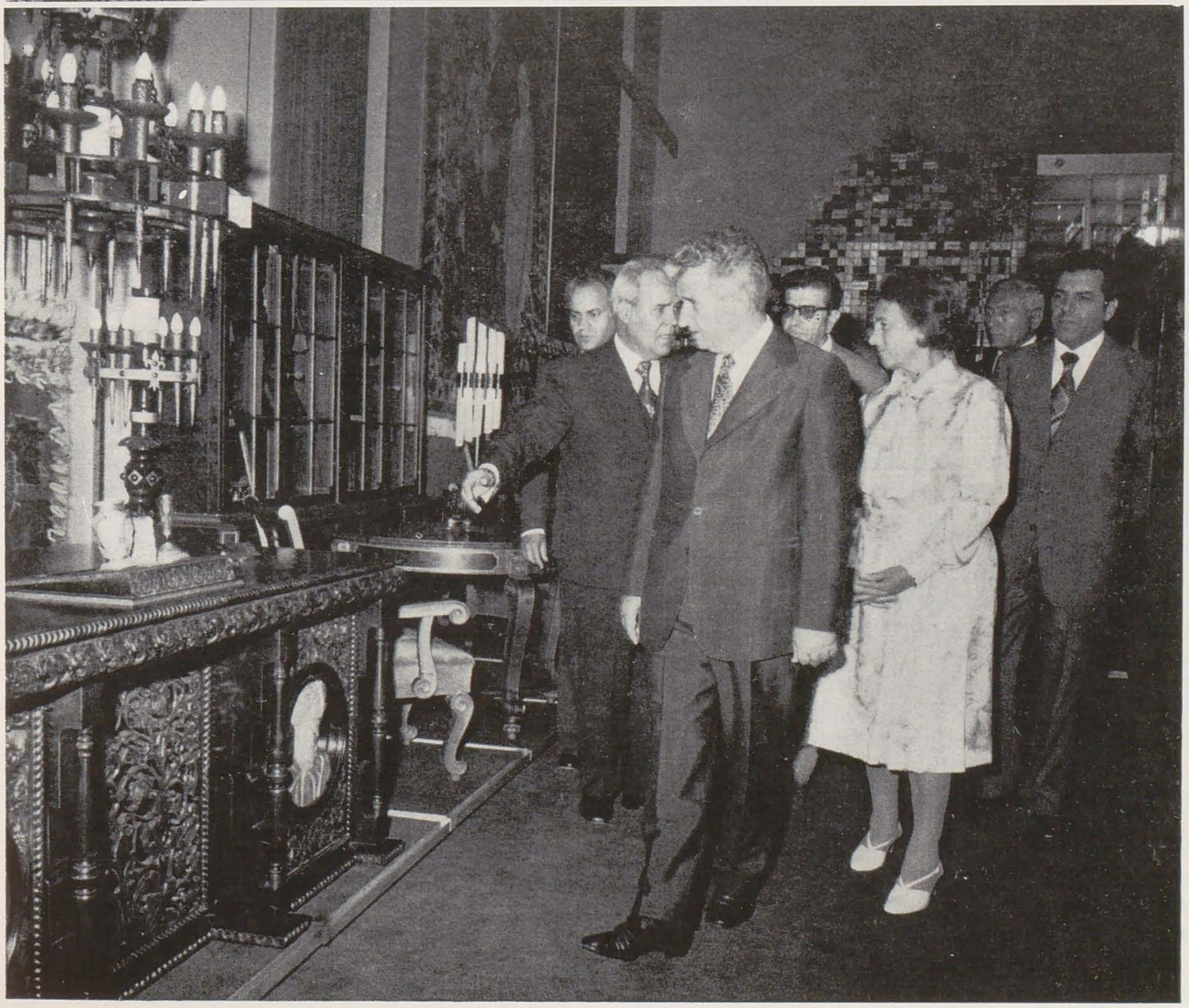
Cuvîntul de deschidere a fost rostit de tovarășul Miu Dobrescu, membru supleant al Comitetului Politic Executiv al C.C. al P.C.R., președintele Consiliului Culturii și Educației Socialiste, care a spus:

«Vă rog să-mi îngăduiți, mult iubite și stimate tovarășe Nicolae Ceaușescu, mult stimată tovarășă Elena Ceaușescu, să dau expresie celor mai alese sentimente ale celor prezenți aici, ale întregului nostru front cultural-artistic, adresîndu-vă din toată inima cele mai vii mulțumiri pentru participarea dumneavoastră la acest nou și important act de cultură — inaugurarea „Muzeului colecțiilor de artă".

Grație inițiativei dumneavoastră, grijii și atenției permanente, neslăbite, pe care le acordați dezvoltării continue a activității politice, ideologice, cultural-artistice, de formare a omului nou, cu un larg orizont cultural-științific, cu o conștiință umanist-revoluționară, astăzi peisajul spiritual al Capitalei, al întregii țări se îmbogățește cu un nou și reprezentativ lăcaș de cultură.

Iată de ce acum, cînd sîntem martori ai unei noi dovezi de prețuire pe care partidul și statul





nostru o manifestă față de păstrarea și valorificarea creației spirituale, cînd poporului — adevăratul făuritor al tuturor valorilor materiale și spirituale — i se lărgește accesul la patrimoniul cultural, gîndurile noastre pline de recunoștință, de cea mai aleasă gratitudine, se îndreaptă către dumneavoastră, mult iubite și stimate tovarășe secretar general, către dumneavoastră, mult stimată tovarășă Elena Ceaușescu, pe care vă considerăm adevărați ctitori ai acestui muzeu.

Mulțumindu-vă, încă o dată, din toată inima, pentru prezența dumneavoastră la vernisarea „Muzeului colecțiilor de artă", vă invit respectuos, mult stimate tovarășe secretar general Nicolae Ceaușescu, să onorați deschiderea muzeului».

În aplauzele celor de față, tovarășul Nicolae Ceaușescu a tăiat panglica inaugurală.

Tovarășul Nicolae Ceaușescu, tovarășa Elena Ceaușescu, ceilalți tovarăși din conducerea partidului și statului au vizitat în continuare muzeul, prestigios lăcaș de cultură, care însumează o vastă suprafață de expunere și reunește un tezaur de o inestimabilă valoare artistică. Toate operele expuse aici provin din colecțiile unor pasionați amatori de artă, care le-au adunat, cu dragoste, timp de o viață, și le-au redat apoi publicului larg.

Sînt reunite aici : „Colecția academician George Oprescu", „Colecția Elisabeta și Moise Weinberg", „Colecția Kikor H. Zambaccian", „Colecția Elena și dr. Iosif N. Dona", „Colecția frații Beatrice și Hrandt Avakian", „Colecția de artă comparată Alexandra și Barbu Slătineanu", „Colecția Serafina și Gheorghe Răuț", „Colecția memorială Iosif Iser", „Colecția de artă orientală Marcu Beza și a soților Hortensia și Vasile George Beza", „Colecția Victor Eftimiu", prezentarea monografică consacrată pictorului Alexandru Phoebus, „Colecția prof. Garabet Avachian", „Colecția Elena și Anastase Simu".

Într-un număr apropiat, revista „Arta" va consacra un spațiu larg prezentării noului lăcaș de cultură.

După vizitarea „Muzeului colecțiilor de artă" tovarășul Nicolae Ceaușescu, tovarășa Elena Ceaușescu, ceilalți tovarăși din conducerea de partid și de stat au vizitat de asemenea expoziția „Mărturii ale dragostei, prețuirii și adîncii recunoștințe manifestate de întregul partid și popor față de tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretarul general al Partidului Comunist Român, președintele Republicii Socialiste România, cu prilejul aniversării a 60 de ani de viață și a peste 45 de ani de activitate revoluționară".

CONDIŢIA ARTEI ÎN SOCIETATEA ROMÂNEASCĂ CONTEMPORANĂ

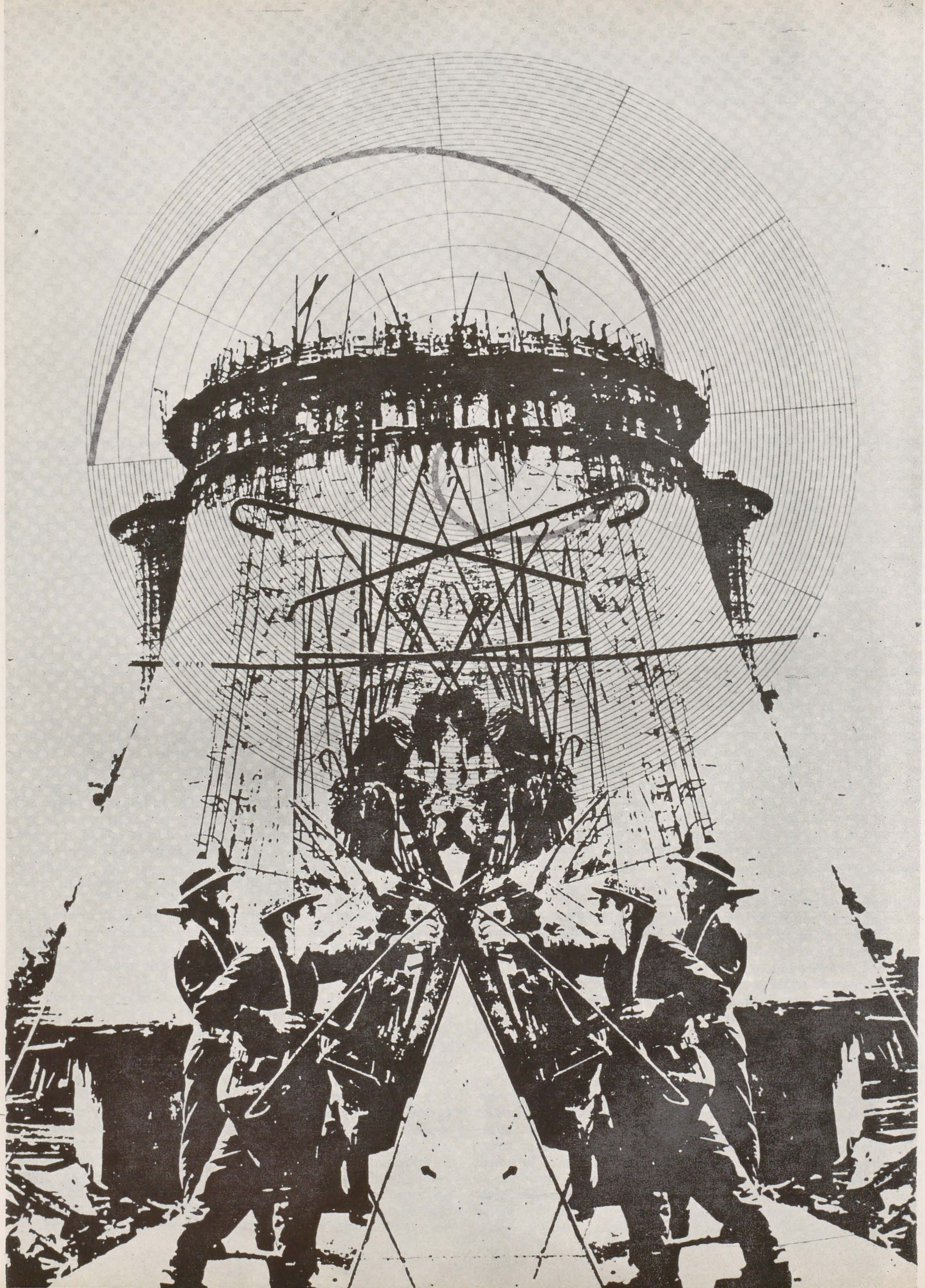
GHEORGHE ACHIŢEI

Importanţa problemelor privind locul şi rolul artei în condiţiile societăţii româneşti de astăzi este fundamentală. Cu toată grija pentru a evita interpretările simpliste — şi ţinînd seama de relativa autonomie proprie domeniilor vieţii spirituale — apar numeroase întrebări, necesitînd răspunsuri de profunzime, responsabile, bine chibzuite. Principala problemă priveşte arta de care are nevoie societatea românească de astăzi. În căutarea unui răspuns convingător, trebuie ţinut seama de mai multe elemente.
Este limpede că toate artele, nu numai cele plastice şi decorative, apar acum prezente în viaţa oamenilor, mult mai complex decît cu o sută de ani în urmă. Marile descoperiri ştiinţifice moderne, cu implicaţiile lor profunde pe planul confortului material al diferitelor categorii de populaţie, au avut şi incontestabile consecinţe de ordin estetic. Publicul contemporan dispune de un mai mare acces la arta găzduită în muzee, în marile colecţii, în sălile de expoziţie. Pe de altă parte, însăşi reţeaua muzeelor şi condiţiile de expunere ale acestora s-au extins şi ameliorat, cu deosebire în ultimele decenii. Şi timpul liber, răgazul oamenilor pentru artă a devenit mai mare decît altădată. Nivelul de viaţă superior, pe care poporul nostru şi-l asigură, aduce în discuţie problema pătrunderii artei în locuinţe ca fenomen curent.
Prezente activ în viaţa cetăţilor prin grupurile de forme estetice nou create, în măsură să asigure o dimensiune nouă întregului ambient, artele plastice ocupă pretutindeni un loc însemnat.
Totuşi, în ciuda unor atari determinaţii avînd caracter universal, situaţiile artistice diferă de la ţară la ţară. Fără îndoială, constituie o realitate de care trebuie ţinut seama vastul grup de elemente ce asigură condiţionarea universală a artei contemporane. Există însă cel puţin tot atîtea elemente aducînd în discuţie condiţionările de ordin naţional ale artei. Nu pretutindeni arta se prezintă la fel. Nu pretutindeni semnificaţiile artei sînt aceleaşi. Ne raportăm la artă în lumina tezaurului de valori spirituale pe care poporul nostru îl moşteneşte. Ne raportăm la artă în lumina nevoilor culturale specifice societăţii din care facem parte. Există, după cum se vede, o subtilă dialectică a raporturilor dintre universal şi naţional, ce nu trebuie să ne scape din vedere.
Din aceeaşi perspectivă se cere luată în considerare şi problema publicului. Structura publicului artei dintr-o ţară cum este a noastră apare şi ea ca determinantă pentru răspunsul valabil ce se poate obţine la întrebarea : care este arta de care are nevoie societatea românească de astăzi ? Trebuie ţinut seama de capacitatea oamenilor de a desluşi sensurile şi semnificaţiile unei opere de artă, de a o aprecia la justa sa valoare. S-a impus, de mai mulţi ani, un termen utilizat curent de către critica şi teoria de specialitate — termenul de accesibilitate artistică. Înţelegînd arta ca univers de experienţe umane relatate prin intermediul unor forme specifice trebuie, în mod firesc, să ne preocupăm ca oricine se află în situaţia de a lua act de o asemenea experienţă să-i perceapă sensurile şi semnificaţiile majore, să aibă „acces" la ele. Altminteri, creaţia artistului devine obiect de interes pentru grupuri restrînse de indivizi, iar arta nu-şi mai găseşte decît o justificare minoră în viaţa societăţii. Rămîne desigur o experienţă interesantă cea realizată de către un artist străin care şi-a propus împachetarea în folii de material plastic a unei porţiuni din litoralul australian. Sentimentul inspirat era acela de tărîm straniu, de planetă străină oamenilor, dar pentru persoanele care puteau veni în contact cu opera, ea apărea doar ca simplu joc ori fapt ieşit din comun. A reduce arta numai la asemenea manifestări înseamnă evident a o înstrăina de oameni, după cum a exclude din preocupările artistului investigaţiile în legătură cu noile forme de limbaj reprezintă un act arbitrar. Cînd alt artist a organizat, la Paris, o expoziţie cu forme vii, ce nu mai reprezentau expresia unei activităţi exercitate cu talent şi stăpînirea unui anumit meşteşug, vizitatorii au fost, pe bună dreptate, şocaţi. Ceea ce li se oferea în contextul respectivei săli de expoziţie mai putea fi numit oare artă ? Într-adevăr, relaţia artă-nonartă formează obiectul a numeroase dezbateri contemporane pe probleme de estetică. Cîteodată sînt aduse în discuţie forme ce se sustrag, sub toate aspectele, vechilor determinaţii ale conceptului de artă. Ce justifică atunci ataşarea lor la ordinul artei ?
Aşa cum se arăta în *Cuvîntarea* secretarului general al Partidului Comunist Român, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, la Conferinţa naţională a Uniunii Artiştilor Plastici, ţinută în vara acestui an, experimentele sînt, de bună seamă, necesare şi fiecare artist are deplina libertate să investigheze acele zone ale existentului care ar putea să-i ofere sugestii pentru a exprima cel mai adecvat, prin intermediul formelor ce urmează să le creeze, atitudini, convingeri şi idealuri specifice timpului nostru, specifice societăţii pe care o făurim. De la căutare însă şi pînă la realizarea operei de artă drumul este lung şi el trebuie scrutat nu numai cu curiozitate, dar şi cu responsabilitate.
Interesînd astăzi milioane şi milioane de oameni care, direct ori indirect, vin în contact atît cu formele artei alcătuind tezaurul de valori realizat de-a lungul timpului, în cadrul diferitelor culturi naţionale, cît şi cu formele artei în curs de afirmare, creaţii ale prezentului, arta ajunge să aibă pretutindeni ample ecouri politice. Dacă ne mulţumim cu simpla constatare că artistul contemporan, trăind în condiţiuni culturale deosebite de cele în care trăiau predecesorii săi, simte nevoia să se exprime într-un nou limbaj, atunci problema

nevoii de artă prezintă o importanță limitată. Dar dacă vom căuta să vedem în ce constă deosebirea dintre condițiile artistului de acum o sută de ani și ale celui de astăzi, atunci vom reține faptul că marelui interes nutrit în această a doua jumătate a secolului al XX-lea, de către categorii umane atît de diverse și atît de vaste, pentru artă nu i se poate răspunde oricum, ci trebuie să i se răspundă printr-o strategie concepută din perspectiva devenirii istorice a culturilor.
Ne apar astfel cît se poate de limpede sensurile superioare ale preocupării, manifestate permanent la noi, pentru ca toate artele să cunoască o dezvoltare corespunzătoare exigențelor spirituale ale noii societăți. Există realități sociale pe glob ce aduc tot mai mult în discuție arta din perspectiva complexului de factori ce facilitează fenomenele de înstrăinare a acesteia de aspirațiile oamenilor, de necesitățile unor culturi, de interesele națiunilor. Încă Marx, în secolul trecut, remarca tendința, proprie sistemului social capitalist, de a transforma totul în marfă — inclusiv arta. În asemenea condiții opera de artă interesează doar ca obiect integrat circuitului comercial. Are căutare arta care „se vinde". Tendințele ce-i apăreau lui Marx în stare incipientă pot fi urmărite acum în multe țări din perspectiva unor forme exacerbate. În asemenea cazuri contează mai puțin talentul artistului și mai mult șansele lui de a avea o anumită „cotă" pe piață. Nu valoarea experienței umane, relatate prin intermediul operei de artă, interesează atunci, ci posibilitatea acesteia de a fi plasată avantajos.

Pe lîngă realitatea galeriilor de artă contemporane care-și trădează în unele cazuri misiunea, în condițiile sistemului social capitalist, intervine și sumbra realitate a comerțului cu surogatele de artă.
Kitsch-ul, în diferitele sale ipostaze, realizat exclusiv după principiile producției industriale, avînd riguros calculate beneficiile, deloc neglijabile, care se pot obține, reprezintă în zilele noastre un pericol asemănător celui al drogurilor. Produse după tehnologii urmărind obținerea beneficiului maxim, surogatele de artă infestează, de cîteva decenii, vaste zone ale vieții sociale contemporane. Ținînd seama de cîștigurile ce pot fi obținute, se fac concesii unor preferințe ce nu au mai nimic comun cu viața estetică. Sînt numeroase manifestările de kitsch care vizează comportamentul obscen. Așa-zisa artă de consum, cu o pondere destul de importantă în structura diferitelor culturi occidentale contemporane, nu se poate sustrage determinațiilor pe care evidența kitsch-ului le aduce în discuție. Pe toate planurile, asistăm acum la masive concesii făcute prostului gust, tentațiilor de a evada din sfera esteticului în alte sfere, incompatibile cu aspirațiile umane superioare.

Paralel cu cazul artei de consum, intervine problema acelor tendințe, care se fac simțite în cîmpul vast de manifestare al artei contemporane, urmărind doar exploatarea unuia sau unora dintre elementele în lumina cărora opera de artă se definește de obicei. Originalitatea obținută cu orice preț, chiar cu acela al nonartei, aduce în discuție cea mai frapantă, poate, dintre aceste tendințe. Valoarea de experiență umană relatată prin intermediul operei de artă cade — și în asemenea cazuri — pe un al doilea sau al treilea plan. Atitudinea privitorului față de opera în fața căreia se află aproape că nu interesează. Reacțiile acestuia, de asemenea. Cum se integrează forma pe care artistul a creat-o universului general de valori al artei, prezintă prea puțină importanță. Arta își pierde, din acest punct de vedere, o bună parte din dimensiunea sa formativă. În contextul manifestărilor culturale afectate de interese meschine arta ajunge astfel să reprezinte, într-adevăr, o realitate minoră.
Politica Partidului Comunist Român în domeniul artei, literaturii, științei și tehnicii se cere înțeleasă tocmai din perspectiva convingerii că, pentru societatea noastră, acestea reprezintă importante mijloace de formare a conștiințelor, de promovare a atitudinilor stînd sub semnul înalt al noului, de afirmare a spiritului uman constructiv. Artiștii sînt astfel solicitați ca, indiferent de mijloacele de expresie artistică la care apelează, să țină seama de faptul că opera creată se înscrie în universul de preferințe al unor oameni avînd anumite îndatoriri sociale, subscriind la anumite principii morale, că opera creată e revendicată de o societate care are ca țel suprem bunăstarea și fericirea națiunii.
Uriașul schimb de informații, de idei, de valori artistice ce se realizează astăzi la nivel planetar, ne obligă, mai mult decît oricînd, să discernem manifestările estetice caduce de cele durabile, tendințele specifice proprii societății pe care noi o făurim.
Așa cum România nu poate fi înțeleasă prin ignorarea relațiilor ce le are în prezent cu toate țările globului, nici arta noastră nu poate fi înțeleasă ignorînd ecourile diverselor fenomene ce au loc în diferite părți pe planul căutărilor și experiențelor întreprinse de orice artist cinstit pentru a ajunge la acea formă capabilă să exprime adevărul experienței umane considerată demnă de relatat. Dar perspectiva nevoilor societății pe care o făurim, perspectiva culturii în care ne integrăm rămîne factorul determinant în activitatea noastră, cea mai adîncă și mai responsabilă temă de meditație pentru creația noastră. Trebuie să plecăm totdeauna de la realitățile culturale specifice țării noastre. Trebuie să ținem seama de marele efort în care România se află angajată pentru a-și asigura acea strălucire, visată de toate generațiile care ne-au precedat, visată în egală măsură și de noi toți.



VICTOR FEODOROV : Șantier naval (litografie colorată)

ARTE GRAFICE, UTILITATE, UTILIZARE

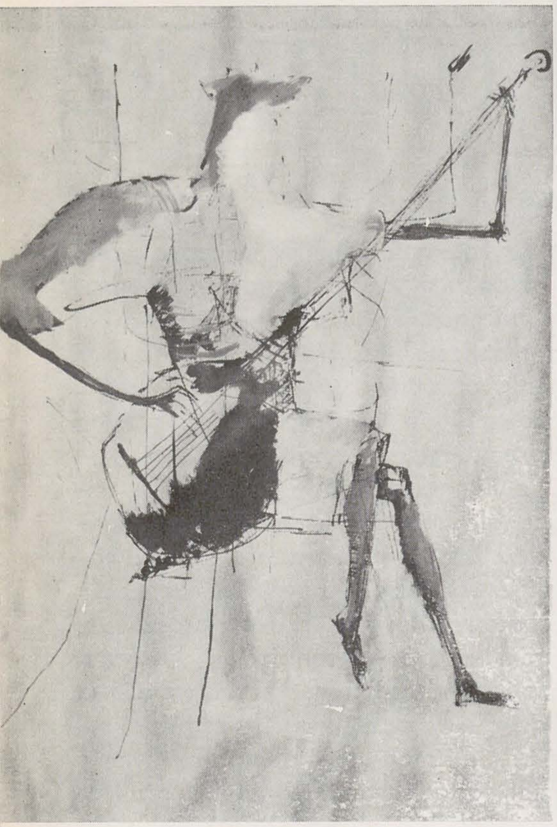
Între modalitățile artistice de comunicare, *artele grafice* dețin fără îndoială un primat. Dacă *ab origine* semnul grafic va fi stimulat gîndirea și spiritul uman determinînd însușirea de informații și adoptarea de atitudini și decizii, rețelele bine structurate în sisteme grafice au menirea de a participa astăzi activ la multitudinea comunicărilor interumane, de unde interesul de primă mărime față de eficiența produselor artelor grafice în ansamblul acțiunilor care vizează satisfacerea necesităților implicit estetice ale societății noastre contemporane. De la semnele elementare facilitînd toate mișcările din spațiul urban, la învelișul, haina, ambalajul diversității de produse ale economiei planificate, artele grafice își impun utilitatea și utilizarea. Beneficiind în proporție sporită de condițiile *multiplului*, operațiile de imprimare, editare, difuzare le certifică posibilitatea de a contribui din ce în ce mai mult la procesul de democratizare a artei și culturii. Importanța bunei funcționări a artelor grafice este covîrșitoare, dacă avem în vedere rolul pe care îl dețin în ansamblul artelor vizuale, de la genuri tradițional constituite — în primul rînd diversitatea ramurilor graficii de șevalet care, cu prilejul ultimelor ediții ale saloanelor republicane și municipale, au certificat sporirea conținutului ideologic al operei ca formă sistematizat elaborată a conștiinței civice și politice sugerînd orientarea generală a efortului creatorilor spre articularea sistemelor complexe de mijloace și tehnici de influențare a opiniilor, atitudinilor, comportamentelor oamenilor în concordanță cu idealurile, scopurile, obiectivele societății noastre socialiste — la forme noi de manifestare a creativității artistice care, aparținînd designului urban, abordează cu îndrăzneală proiectarea și executarea structurilor mediului nostru ambiant. De aceea cîmpul de acțiune al graficianului antrenat în relații de colaborare cu numeroși factori sociali extraartistici reprezintă o temă de dezbateri autorizate și responsabile, în stare să aducă o contribuție eficientă cu privire la legătura strînsă dintre artă și dezvoltarea forțelor de producție, cu privire la integrarea artelor grafice în social, arta servind poporul, lupta revoluționară, progresistă, construcția socialistă.

ARTA

SALONUL MUNICIPAL DE DESEN ŞI ACUARELĂ, BUCUREŞTI

AMELIA PAVEL

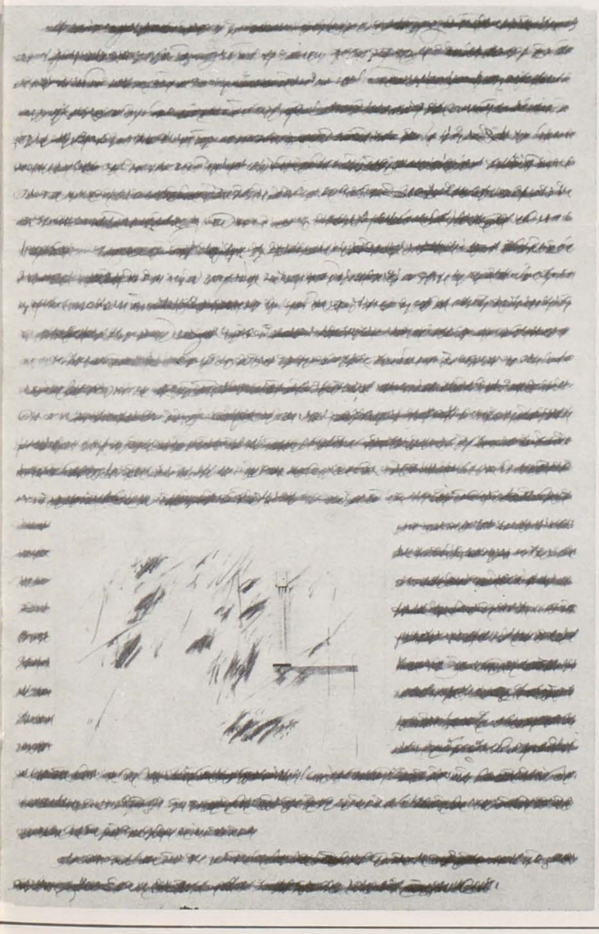
O manifestare colectivă reprezentativă ca recentul salon municipal de desen și acuarelă al municipiului București face posibilă și utilă — prin însăși valoarea ei de conștiință, de comunicare cu înaltă responsabilitate artistică a unui mesaj social integrator — o discuție a mijloacelor implicînd calitatea demersului și particularitățile concrete ale acestuia.
Despărțirea Saloanelor de grafică pe specialități — gravură de o parte, desen de alta — este binevenită nu numai pentru că fiecare din aceste domenii s-a dezvoltat mult în ultima vreme și că un salon mixt face aproape imposibilă o bună și reală prezentare, dar era necesară fiindcă atît obiectivele gravurii cît și demersul metodic și fundamentarea ei psihologică sînt deosebite astăzi de cele ale desenului. Reînvierea interesului pentru desen e de-a dreptul spectaculoasă, chiar și în cadrul unor mari manifestări de sinteză, ca ultima expoziție.
E vorba, poate, de o reexperimentare a spiritului de observație, după multe etape prin care a trecut, datorită unor altor tipuri de solicitări — unele de investigare a unor realități mai noi ale gîndirii artistice în care desenul nu avea un rol decisiv, altele de invenție formală cerută de însuși drumul deschis în desen de Cézanne, Matisse, Klee — drum către o autonomie a spațiului grafic, a universului grafic, cu semnele și hieroglifele lui. S-ar contura astfel intrarea într-o zonă a confruntării directe cu „viul" care își cere dreptul la acea exprimare neconvențională cu caracter de psihogramă, la acea franchețe totală a impulsului de a traduce experiența vizuală imediată în grafie, propriu momentelor de instaurare a unor raporturi schimbate între forma artistică și formele naturale. Se afirmă aici un fenomen de autocontrol asupra răspunsului dat de gestul artistic „privirii", în contextul actualelor experiențe emoționale și intelectuale.
Îndelungată vreme desenul a însemnat, pentru sfera de cultură căreia îi aparținem, un exercițiu predominant intelectual, rațional: un mijloc de a abstractiza „obiectul" din realitate, spre a obține o indicație esențială despre locul ocupat de acel obiect în univers. În acest sens mergeau teoretizările, recomandările, valorificările. Se considera că, spre deosebire de pictură, desenului îi revenea misiunea de a descoperi armătura logică a realului, dincolo de suprafața multicoloră și jucăușă a lucrurilor. Surprinzător este faptul că nu era decît prea puțin relevată mutația notabilă pe care a suferit-o această idee încă de la finele secolului trecut. Îi revine Jugendstil-ului un rol important în sublinierea substanței energetice, biopsihice a liniei. Van de Velde vorbise primul — și lucrul este adesea uitat — despre funcția biologică a liniei. Preocupările acestea — multiple și încarnate în epocă în propuneri artistice foarte variate — de la cele ale lui Aubrey Beardsley la ale lui Thomas Theodor Heine, și de la Toulouse-Lautrec la Edward Munch — „desplasticizau" și, în egală măsură, despicturalizau desenul deschizîndu-i drumul spre acea autonomie a spațiului grafic care îl făcea independent de pictură sau de sculptură, chiar dacă funcția lui practică, de instrument de lucru, rămînea neatinsă. Întrucîtva desenul devenea filosofie și înțelepciune: pe lîngă cunoaștere, se afirma și ca autocunoaștere și, de aici, ca acțiune. Dacă Cézanne spunea atunci cînd desena: „eu nu modelez, ci modulez", definea o nouă atitudine față de actul de a desena. A desemna lucrurile prin desen avea și pentru Matisse semnificația, dealtfel subtil sugerată chiar de coincidențele lexicale, unui „act" asupra realului, act premers de cel al „trăirii" prin desen, al intrării în fluidul energetic al lucrurilor, prin identificarea intuitivă cu ele, despre care vorbeau în același moment și Kirchner și Klee. Toate aceste experiențe — la care se adaugă și altele — căci nici unul din marii și chiar mai micii maeștri ai artei secolului XX n-a rămas străin de ele, au fost puțin umbrite de spectacolul de prim plan al problemelor picturii, sculpturii și arhitecturii, deși rolul desenului în structurarea spațiului specific imaginii vizuale era oricum de prim ordin. Desenul păstra însă, transpunîndu-l pe un plan mai complex de experiență, caracterul sintetic pe care-l avusese întotdeauna. Sintetic, nu în înțeles stilistic, ci în sensul demersului biopsihic pe care-l desfășura.
Intervenția artei conceptuale, cu rolul acordat desenului în însăși rostul ei de a exista, a avut în acest domeniu consecințe neașteptate, dintre care unele de efect îndepărtat. Deosebit

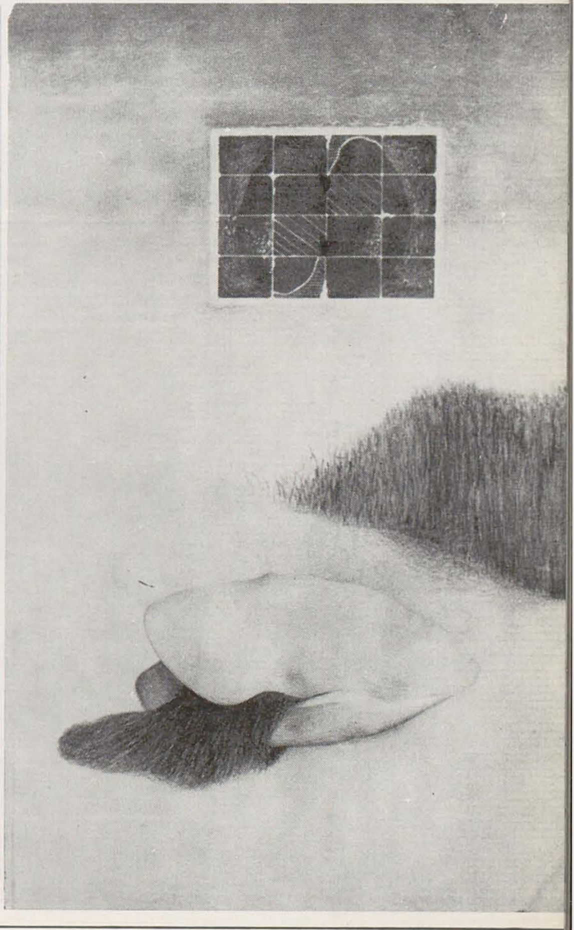


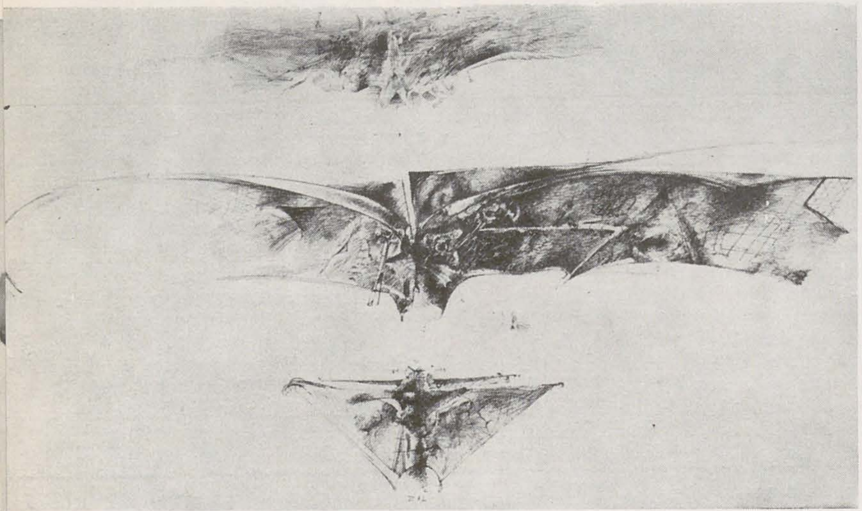
1. NECULAI PĂDURARU : *Cîntăreț* ; 2. ILEANA DĂSCĂLESCU : *Floare de noapte* ; 3. CORNELIU ANTONESCU : *Portret* ; 4. PAVEL CODIȚĂ : *Desen (figură)* ; 5. GEORGE APOSTU : *Nud* ; 6. NICĂPETRE : *Nud* ; 7. ION BITZAN : *Manuscris 20* ; 8. MATEI LĂZĂRESCU : *Construim pe propriile gesturi* ; 9. DENISA IONESCU : *Peisaj cu scoici.*

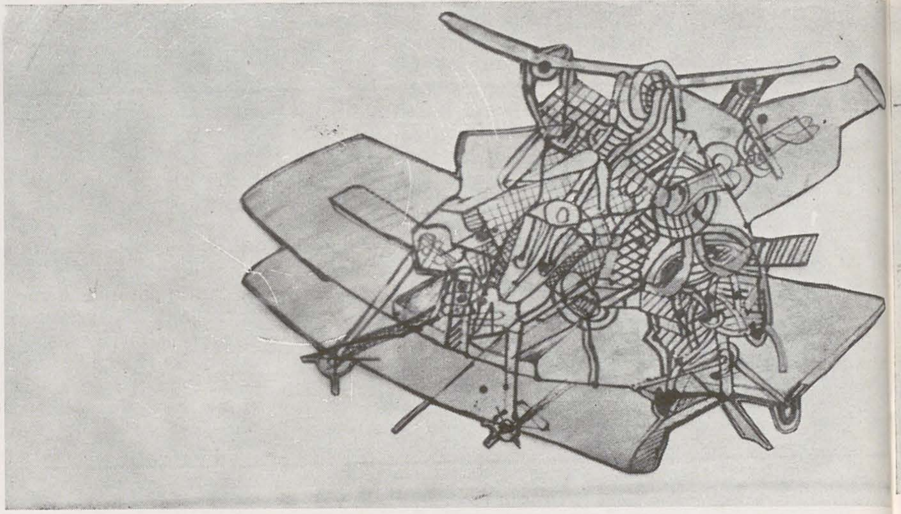
SALONUL MUNICIPAL DE DESEN ȘI ACUARELĂ, BUCUREȘTI '78

de „schița pregătitoare" și „studiul" desenului tradițional, desenul conceptual — programatic vorbind — își postula ca o autodefiniție caracterul analitic și, sub o nouă înfățișare, iarăși mental, opus desenului „total", creator de spațiu real, pe care-l slăveau marii deschizători de drumuri ai artei la începutul secolului XX. Prin frecvența și prezența lui în expoziții, desenul conceptual a reatras însă atenția pentru desen în sine și a contribuit, nu numai la actualul reviriment de interes, dar și la o renaștere prin contrast dialectic a desenului expresiv, vital, a acelui desen despre care Paul Valéry — în multe privințe un adevărat prezicător artistic — spunea că este în același timp linie, act, proză și poezie, „expresie a tuturor facultăților umane".
Recentul Salon de desen și acuarelă vrea să demonstreze această renaștere, cu atît mai interesantă, cu cît se manifestă sub forme foarte diferite, unele într-adevăr relevante pentru stadiul de maturitate în viziunea modernă, pe care desenul românesc l-a atins, după o evoluție plină de experiențe prețioase, concomitente cu însăși dezvoltarea artei românești de la Aman încoace.
Încep cu desenele de sculptor, fiindcă mi se pare că exprimau în expoziție deosebit de clar procesul de autonomizare a desenului. Într-adevăr, particularizarea funcțiilor liniei raportate la actuala nevoie de a retrăi și reexamina valorile sensibilității depășește „plasticitatea" în înțelesul mai curînd tehnic pe care-l acordăm acestui termen atunci cînd îl aplicăm desenelor de sculptori. În afara „Nudurilor" lui Apostu și ale lui Nicăpetre, al căror traseu grafic păstrează caracterul unor meditații asupra formei plastice, celelalte desene : sangvina lui Mihai Buculei, lirica „Simfonie a notelor" de Gh. Iliescu-Călinești, desenele lui Cristian Breazu, Dumitru Pasima, ale Ioanei Kassargian, schițele acuarelate ale lui Neculai Păduraru și „Cîntul" lui Constantin Popovici se îndepărtează de terenul sculpturii, pentru a trece din lumea tactilului abstractizat spre reinvestigarea prin linie a valorilor și emoțiilor optice.
Desenele unora dintre artiștii care au lucrat și în perioada interbelică aruncă o lumină revelatoare asupra felului în care operează azi ceea ce s-a numit resensibilizarea desenului. Dacă la Micaela Eleutheriade, de pildă, laviul-tuș intitulat „Ogradă iarna" acționează ca un spectacol evocator, ca un „tablou vivant" pe mica scenă a hîrtiei, spectacol perfect regizat în toate elementele vibrantei lui picturalități sugerate, sau dacă, în acuarela Margaretei Sterian, realitățile imaginare se perindă cu strălucire ca pe un ecran volubil ; și dacă impresii asemănătoare culegem din subtilele „Schițe în deltă" ale lui Pavel Codiță, ori din peisajul acuarelat al lui Ion Musceleanu, desene fie de tipul „Notației", fie de tipul „Invenției", deosebim în creația altor artiști organizări pornite de la criterii cu totul diferite. Dominanta acestora nu mai este spectacolul vizual, ci participarea la procesul de adaptare vizuală — și emoțională desigur — cu experiențe sociale, istorice, filosofice, naturale noi, cu situații relaționale noi. Nu tehnica sau stilul sînt decisive aici, ci demersul interior în fața problemei ivite. Chiar și în cadrul unor imagini care nu disprețuiesc diferite categorii de pitoresc, cum ar fi peisajele viu colorate ale lui Ion Panaitescu, sau colajul lui Sergiu Dinculescu, ori pe linia pitorescului portretistic „Dialogul" lui Florin Mitroi sau „Lectura" lui Horia Roșca, se acaparează privitorul printr-o mărturisire a faptului că ceea ce îi interesează în primul rînd pe acești artiști este să-și autodescopere posibilitatea de a se mișca ușor printre stimuli exteriori și interiori noi, și să-și măsoare, prin desen, capacitatea de a reacționa la acești stimuli. De aceea funcția compozițională și accentele ei de pondere se deplasează către relevarea eforturilor de adaptare. În forme mai complexe, acest proces apare de exemplu la Nicolae Krasovschi și Mimi Maxy — cu implicații expresioniste, la Gheorghe Anghel — cu incursiuni într-un fantastic care se deslușește pe măsura propriei înaintări a artistului în trăirea formelor, la Elena Boariu — într-un limbaj minuțios simbolist, amintind ca tehnică de Gustave Moreau, dar cu un dramatic tremolo interior acut contemporan ; la Sorin Dumitrescu sub forma unei confruntări a desenului cu pictura. Alte lucrări — mai ales peisagistice — de pildă „Prunii" lui Brăduț Covaliu, sau „Atelierul" Corinei Beiu-Angheluță, se ivesc din experiența, imperceptibil asimilată de fiecare din noi, a unei reconfruntări romantice cu natura. Astfel și spațiul naturii „mișcat" pe altă treaptă de trăire emoțională este sugerat cu multă finețe de Brăduț Covaliu prin simbolice operațiuni liniare.
O regiune în care recunoaștem acțiunea acestor reexaminări ale realului prin desen constituit în același timp ca instrument de autoanaliză este cea a figurației umane devenită sursă de filosofare. Aici își aduce o contribuție substanțială cîțiva discipoli ai lui Vasile Kazar, în frunte cu maestrul lor. Tinerii Pusztai, Gabriela Bubă se dedică unei potențări maximale a limbajului exclusiv grafic, epurat de orice intervenție care l-ar putea scoate din propriile lui exigențe. Nevoia de intensitate și franchețe a expresiei, nevoia de a trăi desenul ca descărcare, dar nu ca dezlănțuire, ci, dimpotrivă, de a-l folosi pentru crearea unei ordini spiritual-poetice, care să nu excludă substanța terestră și nici reflecția lucid-ironică asupra ei, ghidează toate aceste desene, în același timp jurnal intim și aspirație către arhitectură.
Exemplele date sînt doar semnalizatoare, prin pregnanța lor simptomatică ; preocupări înrudite există însă și în alte lucrări, chiar dacă mai puțin aparente. De aceea putem socoti acest prim „salon de desen și acuarelă" ca un promițător început de drum, cu toate că, după tradiția curentă a organizării oricărui gen de Salon, el cuprinde și destule lucrări superficiale „de moment" (mai ales în domeniul acuarelei) aduse numai ca să exprime o prezență în expoziție. În acest sens rămîne deschisă și întrebarea de ce lucrările aduse în Saloane nu sînt întotdeauna de nivelul celor prezentate în expozițiile personale. Constatarea e cu atît mai regretabilă cu cît adesea exact în perioada de deschidere a unui salon funcționează și expoziții personale valoroase ale unor nume care la Salonul respectiv participă cu lucrări sub nivelul lor real. Cred că motivația obișnuită a unor astfel de împrejurări nu se susține ; un Salon, prin faptul că exprimă o pronunțată tendință civică și este și un teren de comparație, ar trebui să beneficieze de cea mai mare autoexigență artistică. ■



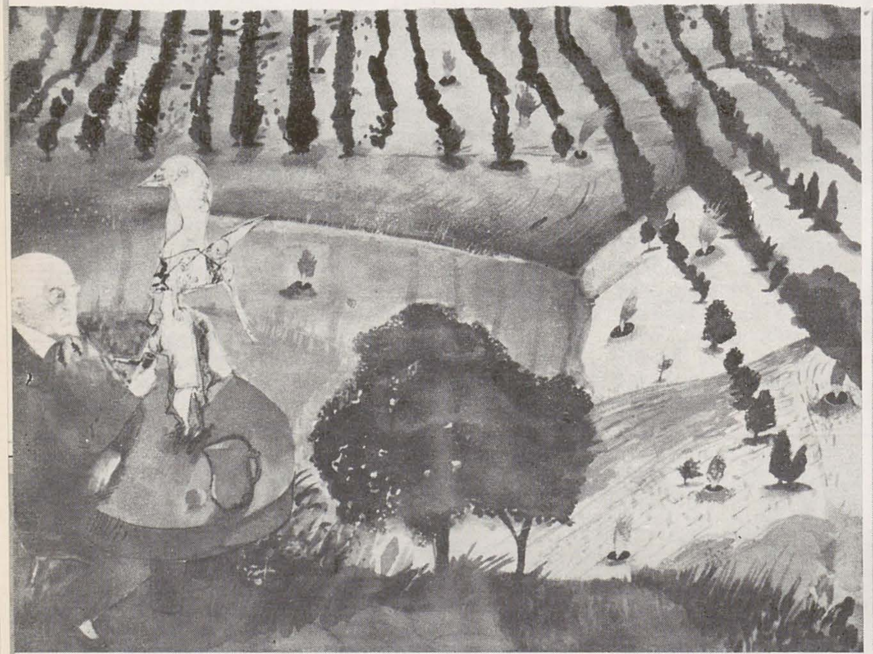


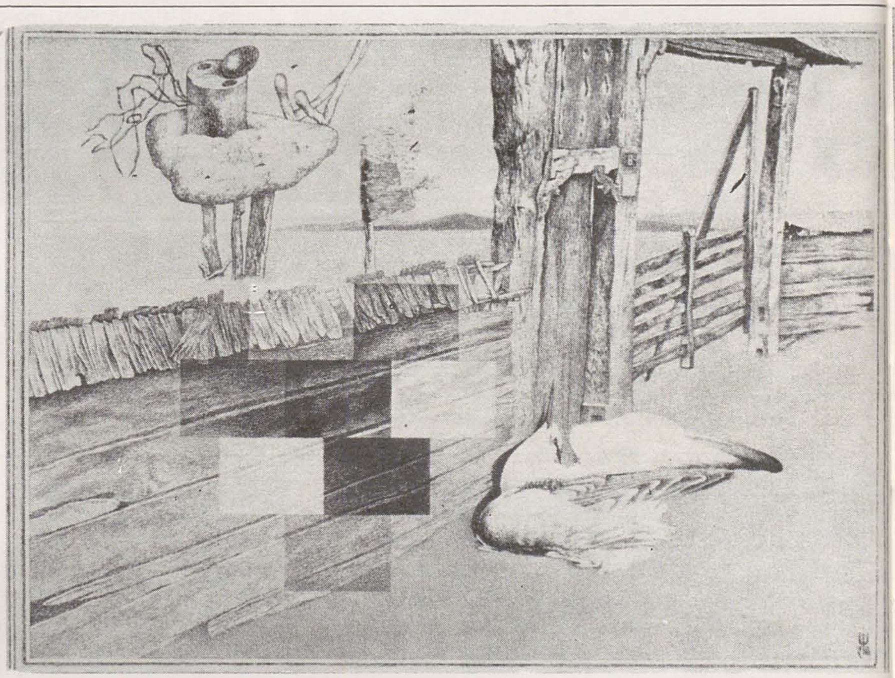


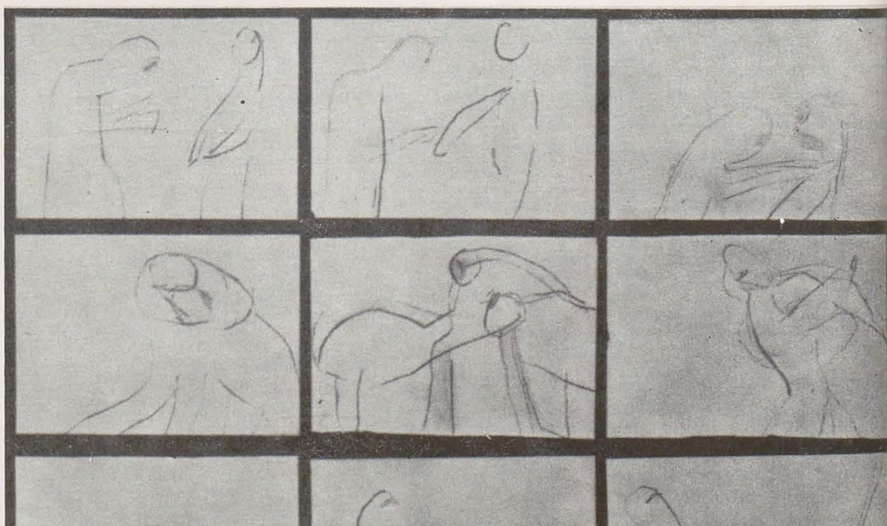


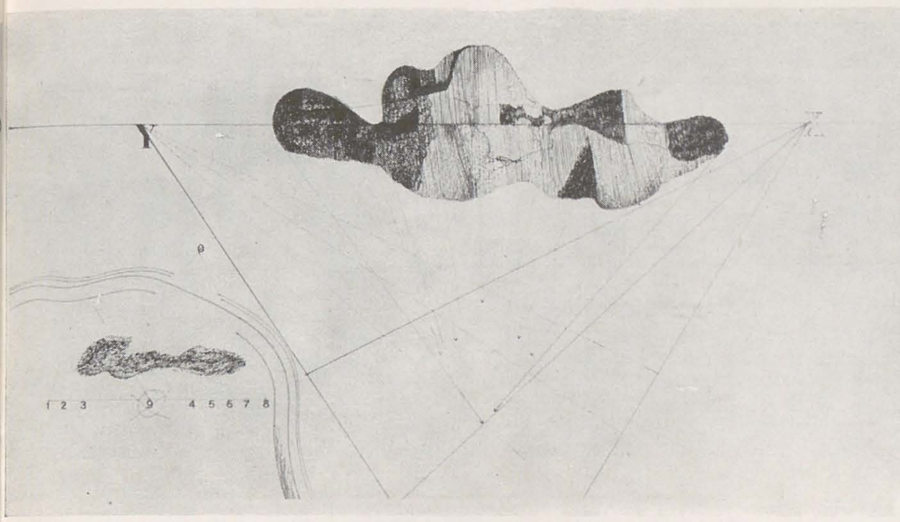
1. VIOREL POPESCU : Mașină de zbor ; 2. VICTOR VLADIMIR CIOBANU : In memoriam I ; 3. PUSZTAI PETER : Maestrul Vasile Kazar ; 4. IOAN UNTCH : Crepuscul ; 5. NICOLAE KRASOVSCHI : Compoziție ; 6. LEONARD RĂCHITĂ : Lupta (fragment)

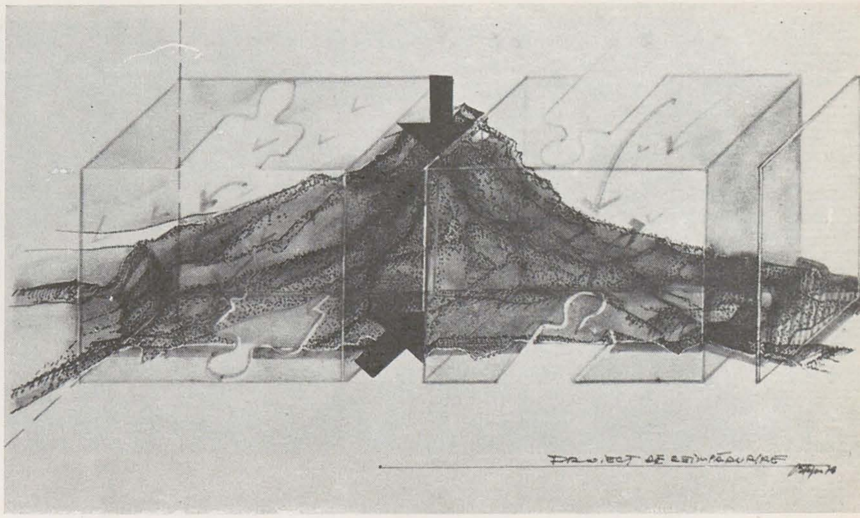
SALONUL MUNICIPAL DE DESEN ȘI ACUARELĂ, BUCUREȘTI '78



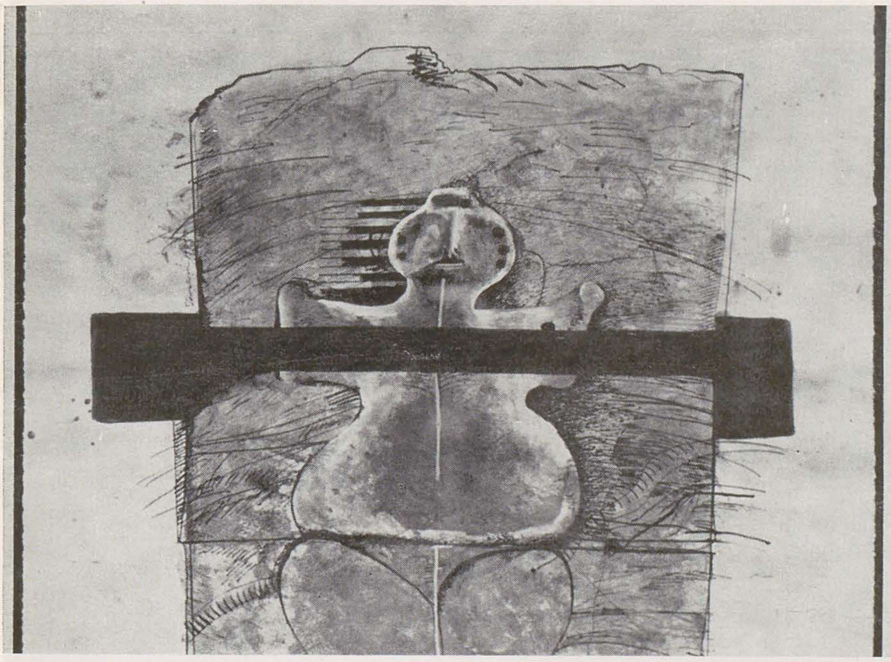


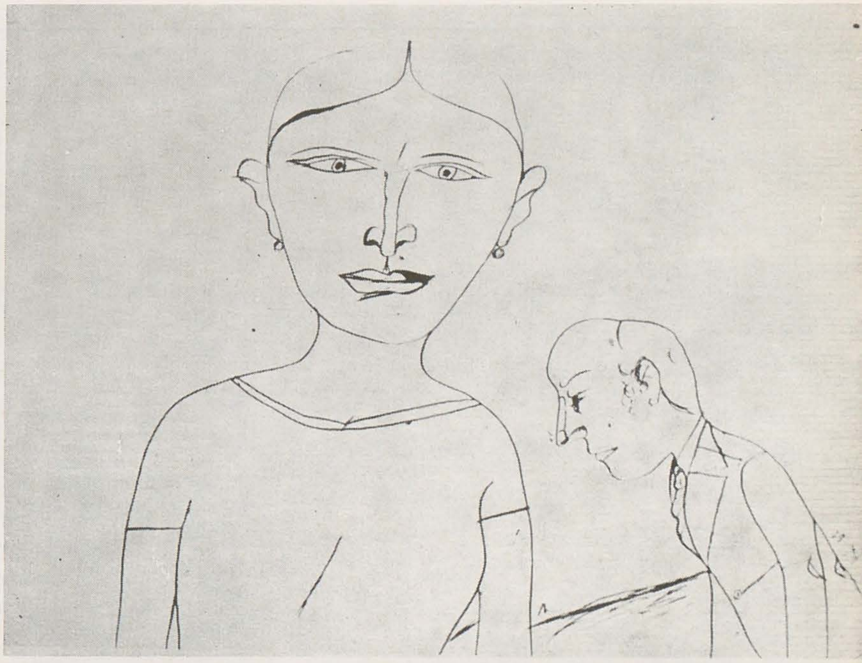


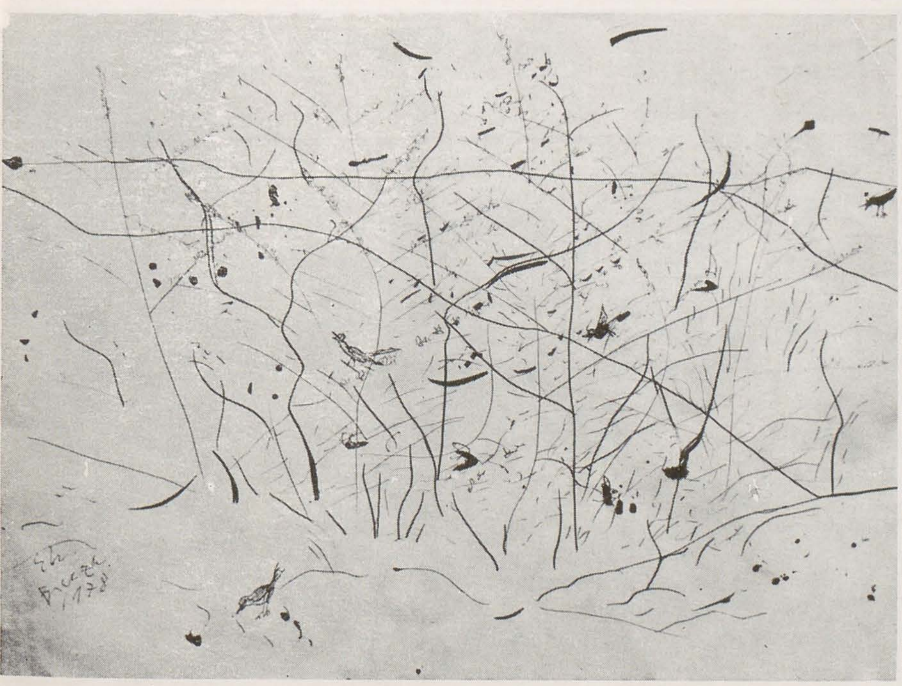


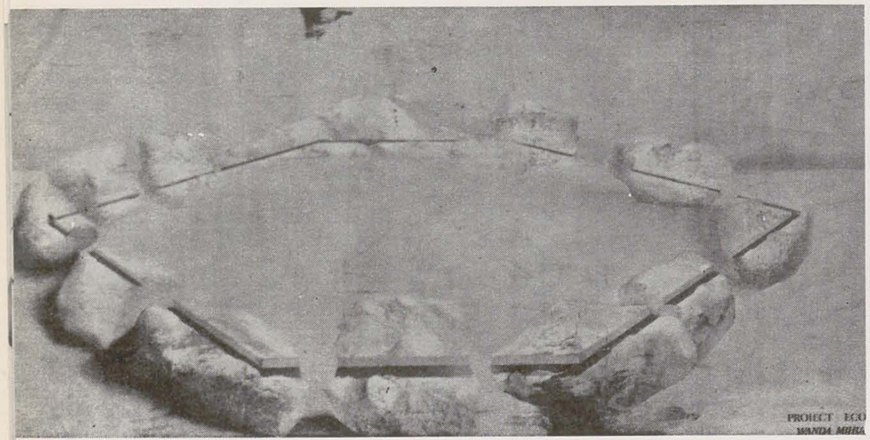


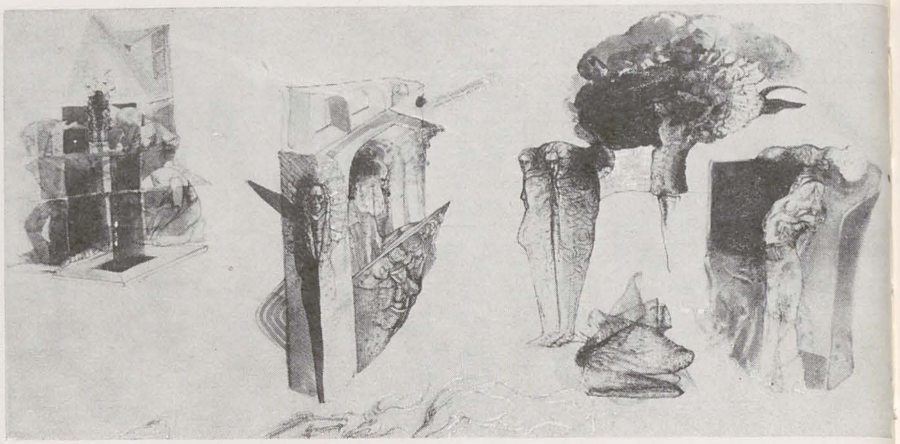
7. DOINA ŞTEFLEA : Situaţie I ; 8. ŞTEFAN IACOBESCU : Proiect de împădurire ; 9. THEODORA MOISESCU STENDL : Arheologie ; 10. FLORIN MITROI : Dialog ; 11. EMILIA NICULESCU : Peisaj cu păsări ; 12. FLORIN NICULIU : Vama veche.





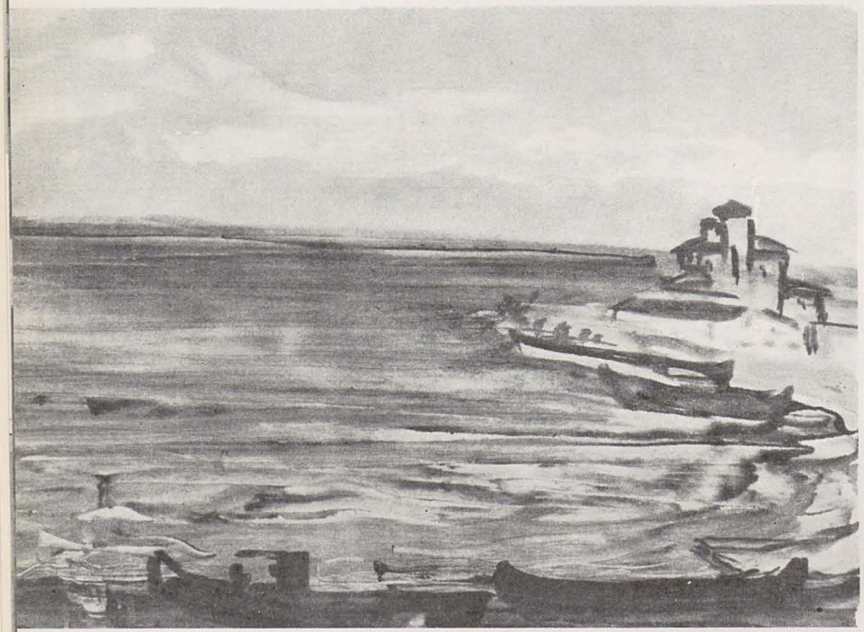


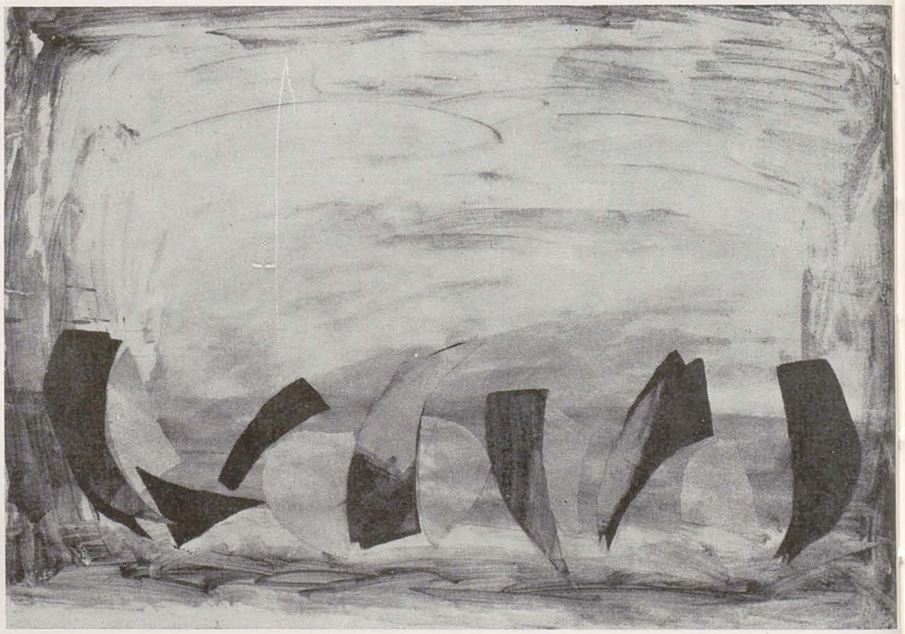




13. WANDA MIHULEAC : *Proiect ecologic* ; 14. CASIA CSECHI : *Peisaj* ; 15. CLARA CANTEMIR : *Peisaj* ; 16. YVONNE HASSAN : *Soare pe plajă* ; 17. MARIANA PETRAȘCU : *Dezbatere științifică* ; 18. VLAD MICODIN : *Bucătărie de vară*

SALONUL MUNICIPAL DE DESEN ȘI ACUARELĂ, BUCUREȘTI '78





UNELE PROBLEME

DE CERCETARE A STRUCTURILOR

PE MARGINEA SALONULUI MUNICIPAL DE DESEN ŞI ACUARELĂ

O expoziţie colectivă de artă este o formă de comunicare, proces în care cel care se angajează găseşte răspuns la întrebări şi reacţionează afectiv corespunzător cu structura sa psiho-socio-culturală. Aceasta se petrece aparent ad-libitum, gradul de libertate al acestei situaţii părînd a fi practic nelimitat.

De obicei se aude „ce impresie ţi-a făcut expoziţia...?" Răspunsul este global şi condiţionat de un amestec de criterii estetice şi paraestetice.

Ne-am interesat pe ce cale s-ar introduce în acest inerent „subiectivism" un cuantum de control, în acordarea calificativului de valoare artistică unei expoziţii apreciată drept sursă de informaţii multiple într-un proces de comunicare estetic, dar nu numai atît. Din acest moment s-ar putea obiecta că ne îndreptăm spre teritorii de cunoaştere care nu sînt compatibile cu „libertatea" şi bunul plac ale unui vizitator obişnuit. Se impun însă unele precizări. Un ansamblu de opere plastice — destinate prezentării într-o expoziţie — poate fi considerat un mesaj format dintr-un anume repertoriu, de unde şi nevoia de a cuprinde structura acestui sistem.

Dacă arta a devenit sub presiunea paradigmelor contemporane obiect de studiu, de abordare ştiinţifică, aceasta nu înseamnă cituşi de puţin ignorarea ei ca formă de cunoaştere specifică. În afara unor exagerări, abordarea metodică în analiza operei de artă constituie un fapt de cunoaştere — în special al procesului creaţiei şi al prognosticării eficienţei recepţiei. Grigore Moisil, discutînd despre artă şi arta calculatorului, arată că efortul omului de ştiinţă servit de acest instrument are ca finalitate nu o „artă a ordinatorului" pe care să o opunem artei produsă de artist, ci şansa pătrunderii în intimitatea fină a procesului de creaţie.

Atunci cînd vom avea un model de artă satisfăcător, obţinut cu ordinatorul, atunci vom şti poate mai precis cum creează artistul.

Cercetătorul se situează în faţa artei mai întîi ca om global ; dar prin responsabilităţile pe care şi le asumă, este dator să pornească în judecăţile de valoare de la structura obiectivă a evenimentului analizat (descris metodic) avînd „libertatea" interpretării rezultatelor observaţiilor conform cu poziţia estetică, filozofică etc. care îl defineşte. Pe această cale libertatea opţională a cercetătorului se augmentează prin comprehensiune, depăşindu-se deci situaţia „naturală" de simplu receptor, pe de o parte, pe de altă parte o asemenea cale deschide dialogul bazat pe faptele descrise, într-o poziţie posibilă de interpretare.

Nu credem că abordarea ştiinţifică, prin metode de graniţă, a operei de artă înţeleasă ca un sistem cu structură sărăceşte întrucîtva specificitatea ei. Din contră înclinăm să afirmăm că raţionalul pozitivează — prin înţelegere — sfera afectivului conferindu-i o nouă dimensiune.

Astăzi ne găsim departe de momentul pionieratului metodologic. Lingvistica matematică, estetica informaţională, estetica numerică au dovedit avantajele şi limitele utilizării metodelor cantitative în evaluarea structurii operei artistice.

Demersul pe care îl întreprindem, acum, este legat poate şi de familiarizarea cu abordarea cantitativă (numerică) cu care artistul plastic este obişnuit în procesul de structurare a formei pornind de la raporturi şi proporţii. Poate că studierea fenomenelor vizualului plastic şi prin metode cantitative să aducă un plus de adîncime la răspunsurile pe care le aşteaptă artistul din partea teoriei de artă. Şi aceasta cu atît mai mult astăzi cînd instrumentul matematico-statistic s-a nuanţat pînă la ceea ce Octav Onicescu numeşte „statistică informaţională" : tocmai acea parte a statisticii prin care indicatorul „energie informaţională" deschide statisticii matematice un larg drum de aplicare în variate domenii, mai ales în cele pur calitative în care informaţia este dată de frecvenţe şi nu de valoarea unei mărimi.

Amintim că noţiunea de entropie este utilizată în cercetările de estetică informaţională, unde calculul cantităţii de informaţie şi a informaţiei medii selective permite determinarea redundanţei mesajului estetic al operei de artă cercetate.

Dar ideea de organizare, cum este ştiut, se aplică la o sferă largă de obiecte sau structuri, exprimînd măsura numerică a legăturilor dintre elementele variate ale structurilor. Descrierea statistică a structurii şi activităţii sale face posibilă determinarea măsurii numerice a gradului său de organizare, deoarece creşterea organizării structurii măsurată prin cantitatea de informaţie este rezultatul creşterii legăturii dintre elementele sale. Pentru măsurarea organizării unui sistem O. Onicescu propune conceptul de energie informaţională, care se exprimă prin valorile medii ale probabilităţilor. Valorile energiei informaţionale cresc cu starea de determinare a sistemului pornind de la $\frac{1}{n}$ (indeterminare completă), la valoarea 1.

Indicatorul energie informaţională exprimă raporturile ce se stabilesc între stările unui sistem revelînd, mai cu seamă, „forţa" de structurare im-

pusă de o anumită componentă asupra celorlalte; aceasta pe măsură ce gradul de organizare a sistemului crește. „Forța" poate fi socotită ca energetică deoarece imprimă o tensiune ordonatoare întregului sistem.

Calculînd energia informațională și constatînd că un sistem anume este caracterizat prin o valoare ridicată a energiei informaționale, apreciem obiectiv că sistemul cercetat este organizat și ne poate comunica această calitate.

Variația energiei informaționale acționează, deci, în sens contrar entropiei. Avantajul operativ al indicatorului energiei informaționale este dat de posibilitatea caracterizării gradului de organizare a sistemelor ori structurilor prin măsurarea gradului de concentrare a fenomenelor în jurul unei singure stări. Înțelegem astfel că atunci cînd un fenomen cuprinde mai multe stări (grupe) de elemente cu frecvențe egale (ceea ce denotă că nu a avut loc nici o concentrare în vreuna din grupele componente ale sistemului, respectiv nici o organizare a fenomenului în jurul unei anumite stări) atunci valoarea energiei informaționale este minimă — zero.

Energia informațională prezintă în sprijinul unei frecvențe oarecare *energia întregii structuri* oferindu-ne o informație în felul ei unică și anume *semnificația unui element al structurii în contextul influenței cu celelalte elemente.* Acesta este motivul pentru care noi am ales ca mijloc de evaluare a structurii unei expoziții energia informațională. Cititorul este acum avizat să accepte premiza noastră experimentală, care tratează o expoziție ca formată dintr-un număr de elemente grupate într-un număr restrîns de stări (repertoriu) și alcătuind un mesaj a cărui structură o putem cuprinde metodic pentru a-i evidenția caracteristicile semnificative.

Fiind în esență comunicare — o expoziție de artă plastică vehiculează multiple semnificații. De aici și posibilitatea cercetării succesive a acestora, conform cu un program de interese ce ține de cercetător. Acest program ar putea fi alcătuit din atributele estetice ale expoziției, din conținutul tematic, ori tehnic al ei. Putem privi o expoziție drept un eșantion selecționat și reprezentativ al unor tendințe existente în dinamica plastică, ori ca expresie a orientării organizatorilor și comisiei de selecție etc.

Două dificultăți se ridică pentru cel care se încumetă să se angajeze într-un studiu de tipul celui pe care îl propunem.

Prima dificultate ține de descrierea precisă a criteriilor—repertoriu, cu ajutorul cărora se face clasificarea elementelor observate.

A doua dificultate este domeniul specific și anume: fiind vorba de cercetarea unor variabile calitative (nemăsurabile), subiectivismul cercetătorului, calitatea profunzimii observațiilor sale constituie un factor important sub care se va desfășura întreaga investigație pînă la finalul ei, pînă la rezultate.

Vom exemplifica utilizarea indicatorului energiei informaționale în analiza structurii unei expoziții folosind ca material „Salonul municipal de desen și acuarelă 1978".

Ne-am fixat la trei întrebări: I) care este structura expoziției după tehnicile utilizate? II) care este structura expoziției, funcție de speciile plastice preferate de artiști? III) care este structura expoziției după tipul de imagini artistice întîlnit?

Am ales aceste trei întrebări deoarece ele ridică progresiv probleme cu grade diferite de complexitate.

A) Structura tehnică a expoziției de desen și acuarelă este ilustrată de tabelul I.

TABEL I

Tehnica	n	$f_i = \frac{n_i}{N}$	f_i^2
Desen	98	0,415	0.172
Acuarelă	67	0,283	0.080
Altele	71	0,300	0.090
	236	1,000	0,342

$E_i = 0.3420$;
$E_{i.a.} = 0.0134$

Valoarea mică a energiei informaționale ajustate (0,0134) permite să afirmăm că deși desenul constituie 41,5% din totalul tehnicilor utilizate, această proporție nu definește ordinea sistemului, care poate fi apreciat ca destul de lax. Acest rezultat ne-ar permite să descriem expoziția pe care o observăm ca o expoziție de tehnici grafice nemultiplicabile, mai puțin ca o expoziție caracteristică de desen și acuarelă.

B) Structura expoziției după genul lucrărilor prezentate este cuprinsă în tabelul II.

TABEL II

Gen	n	$f_i = \frac{n_i}{N}$	f^2
Peisaj	86	0.366	0,134
Compoziție	66	0,281	0.079
Compoziție cu figură umană	41	0.174	0.030
Figură umană	42	0.179	0,032
	234	1,000	0,275

$E_i = 0,2750$;
$E_{i.a.} = 0,0333$

36,6% din lucrările expuse sînt peisaje. Ca și în situația structurii tehnice, energia informațională ajustată are o valoare mică (0,0333) ceea ce denotă diversitate nestructurată. Cu toate acestea în comparație cu primul criteriu putem vorbi de o oarecare formă a expoziției articulată în special prin peisaj și compoziție ca genuri de ilustrare cantitativă a preocupării artiștilor prezenți la această manifestare.

C) Structura expoziției după tipul imaginilor plastice ne pune în față o problemă complexă. Complexitatea acestei abordări ține de poziția pe care o adoptăm în raport cu criteriul pe care îl cercetăm.

Socotim imaginea plastică drept indicator al structurii psiho-estetice a artistului și a circuitului psiho-estetic în elaborarea imaginii artistice, indicator al comunicării funcției realului în geneza imaginii artistice.

Se deosebesc două tipuri de imagini. O primă grupă în care aparența lucrării ne permite să socotim că artistul pornește predominant de la formele realității externe. Imaginea plastică sugerează intenționalitatea comunicării unui real exterior realului intrapsihic al artistului. Un asemenea tip de imagine folosește motivul realului exterior ca un corelativ al diferitelor grade de exprimare a tensiunilor intrapsihice.

O a doua grupă de imagini afirmă că în geneza lor realitatea intrapsihică constituie factorul determinant.

Desigur, o asemenea dihotomie nu poate fi valabilă decît acceptînd că imaginea artistică ne obligă să deslușim predominant expresia de tip reflexiv intern ori de tip reflexiv extern.

Am identificat și o a treia grupă de imagini în care cele două realități susțin o imagine combinată ori mixtă.

În cadrul fiecărui tip de imagine au putut fi deosebite următoarele categorii :

I. Imagini artistice determinate de realitatea externă : 1) imagine predominant reflexiv-ilustrativă ; 2) imagine reflexiv-plastică ; 3) imagine reflexiv-obiectuală ; 4) imagine greu de încadrat.

II. Imagini artistice determinate de realitatea intrapsihică : 1) imagini conceptuale ; 2) imagini extrem-subiective ; 3) imagini simbolice ; 4) imagini formal-plastice.

III. Imagini mixte : imaginile acestea constituie combinări între variantele tipurilor de bază enunțate anterior.

De data aceasta abordăm o problemă instructivă : nivelul energiei informaționale a expoziției acceptată ca sistem în care „citim" imaginile artistice ca elemente ale unui repertoriu tipologic comportamental în geneza imaginii plastice. Un asemenea mod de abordare poate ridica obiecții pe care nu intenționăm să le comentăm acuma. Precizăm doar preferința noastră de a trata imaginea artistică și ca suport pentru evaluarea apartenenței artistului la o anume tipologie comportamentală pe care o alege, ori căreia îi aparține constituțional, tipologie comportamentală care îl situează preponderent ca factor reflexiv al lumii externe ori al realităților preponderent intrapsihice.

Rezultatele observațiilor noastre sînt înscrise în tabelul III.

TABEL III

Nr. 1 Clasă de imagini	n	$f_i = \frac{n_i}{N}$	f_i^2
1. I. reflexiv-ilustrativă	66	0,2844	0,0809
2. I. reflexiv-plastică	69	0,2974	0.0884
3. I. reflexiv-obiectuală	4	0,0172	0.0002
4. I. nedefinită	2	0.0086	0.0000
5. I. conceptuală	2	0.0086	0.0000
6. I. extrem-subiectivă	18	0.0775	0.0060
7. I. simbolică	**17**	0.0732	0.0053
8. I. formal-plastică	23	0.0991	0.0098
9. I. ilustrativ-simbolică	8	0.0344	0.0011
10. I. plastic-simbolică	4	0.0172	0.0002
11. I. ilustrativ-obiectuală	1	0.0043	0.0000
12. I. conceptual-simbolică	5	0,0215	0.0004
13. I. formal-simbolică	7	0.0301	0.0009
14. I. subiectiv-simbolică	7	0.0301	0.0009
15. I. conceptual-simbolică	1	0.0043	0.0000
	N = 232	1.0000	0.19392

E_i = 0.19392

$E_{i.a.}$ = 0,1363

Valoarea energiei informaționale ajustate (0,1363), suficient de mică, indică o structurare laxă a sistemului de imagini, datorată diversificării. Expoziția comunică pe de o parte o multitudine de imagini tip, dar totodată se schițează și concentrarea elementelor în jurul unei componente și anume imaginea de tip reflexiv plastic, care se situează astfel ca trăsătura ce poate defini întregul sistem.

Adîncind analiza constatăm că funcția de informare a fiecărei grupe tipice de imagini este diferită. Într-adevăr, privind separat tipurile de bază constatăm că nivelul energiei informaționale ajustate scade de la grupa imaginilor reflexive la cea a imaginilor de tip intrapsihic, valoarea cea mai redusă avînd-o grupul imaginilor mixte (0,2793 〉 0.0909 〉 0,0170).

Examinînd lucrurile astfel ne precizăm că proporția imaginilor pornite preponderent de la realitatea externă în circuitul psihoestetic, constituie factorul esențial al structurii mesajului de imagini a expoziției cercetate.

Acest tip de circuit și efectul lui – imaginea – constituie axul cantitativ al tendinței celei mai bine exprimate în expoziție, deci o caracteristică care trebuie revelată deoarece ilustrează o anume poziție a artistului în comunicarea dialogului plastic cu lumea obiectivă. Totodată reținem că energiile informaționale ale celorlalte grupe de imagini, a căror valoare foarte mică se corelează cu o valoare crescută a cantității de informație (negentropie), așadar cu gradul de surpriză și nedeterminare, constituie componenta de „interes" și „originalitate" informațională a expoziției, componentă care aduce în cîmpul informației estetice diversitatea, contribuind la diminuarea redundanței mesajului expoziției.

Se pune în valoare, astfel, funcțiile componentelor unui sistem în care acestea se regăsesc în interrelație, interrelație din care sistemul cîștigă organizare ori se dezorganizează informațional.

Considerăm că prin cercetarea energiei informaționale a Salonului municipal de desen și acuarelă 1978 am pus în evidență avantajele reale ale utilizării indicatorilor informaționali în tratarea structurilor unei expoziții acceptată ca mesaj informațional global.

O asemenea abordare – cu toate cercetările cantitative întreprinse pînă acuma asupra obiectului de artă, nu a fost inițiată încă. Sîntem convinși că problema pusă de noi constituie o contribuție, nu lipsită de perfectabilitate, la metodologia cercetării teoretice a fenomenului plastic.

DAN CRISTIAN POPESCU

TIBERIU NICORESCU

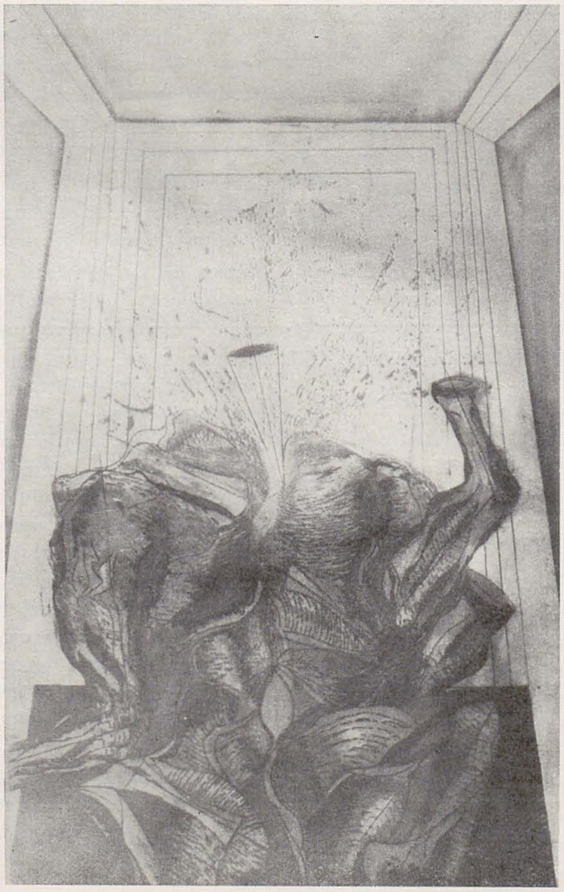
DAN STRÂMBU

ETHEL LUCACI BĂIAŞ

O inițiativă prețioasă a secției de grafică a Uniunii și care poate fi privită ca un eveniment de seamă al anului artistic 1978 a fost înființarea unui muzeu al gravurii românești contemporane, avînd drept colecție de bază donația acestei secții : aproape o sută de lucrări de gravură, inclusiv plăcile originale, semnate de 41 de nume consacrate din toate generațiile de graficieni. Această inițiativă s-a conjugat fericit cu larga generozitate organizatorică a Comitetului județean Tulcea de cultură și educație socialistă și a Muzeului din oraș.

MIRCEA DUMITRESCU

SORIN DUMITRESCU



Aspect din expoziție

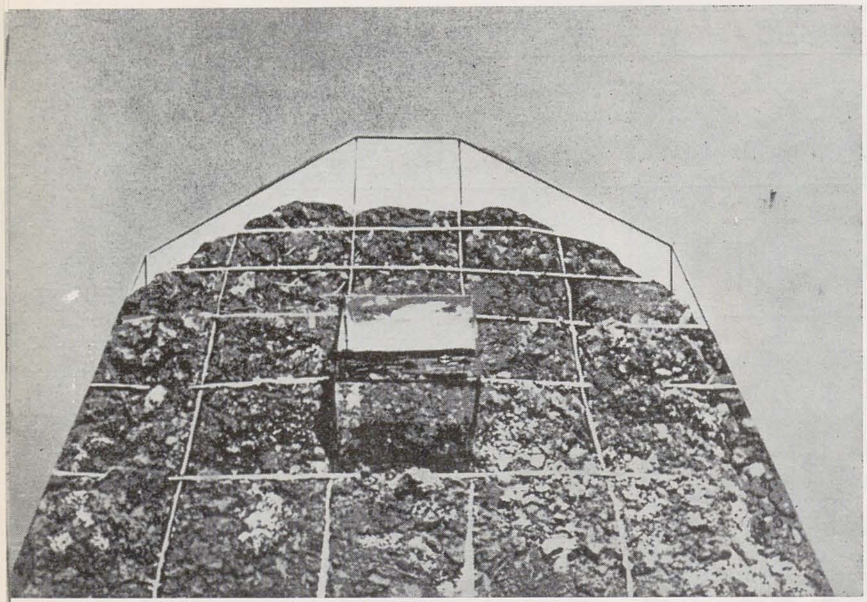
MUZEUL DE GRAVURĂ CONTEMPORANĂ ROMÂNEASCĂ DIN TULCEA

Uneori arta de a primi echivalează arta de a dărui. Localul care adăpostește în momentul de față donația – un pavilion al Muzeului de arheologie – ca și metoda muzeografică de prezentare contribuie în mod esențial la punerea în valoare a gravurilor. Trebuie subliniat și faptul că organizarea prezentării nu era deloc ușoară. Stiluri, concepții foarte diverse, uneori poate și diferențe firești de maturitate în exercițiul tehnic, impuneau o sistematizare vizuală care să depășească imediatul unei expoziții trecătoare și, dimpotrivă, să ajungă la realizarea acelei impresii de permanență deschisă, proprie oricărui muzeu de artă modernă. Tulcenii au găsit o cale, subtilă și cu bune rezultate compoziționale, în special pe planul expresivității ansamblului. Mai întîi au folosit un „liant" cromatic – pardoseala de culoarea unui bronz deschis, iluminat ca de soare – a cărei îmbinare cu alb-negrul gravurilor dă o solemnitate și, în același timp, creează o atmosferă de intimitate și comunicare directă. Se desprinde un sentiment de certitudine din acel amestec de sobrietate concentrată și prezență solară, accentuată de fericitul decupaj al unei ferestre foarte mari, în care se încadrează o bucată de peisaj, delimitată ca un tablou anume adus în expunere și absorbind, prin forța lui contrastantă ca dimensiune și culoare, prin intensa lui prezență, orice risc de incoerență sau oboseală posibilă în diversitatea foarte mare pentru spațiul dat. Psihologic vorbind, asupra acestui spațiu acționează și imediata apropiere a vestigiilor arheologice expuse în pavilionul alăturat. Interferența este cu atît mai activă, cu cît în muzeul de gravură figurează cu o stranie forță de iradiere și sugerare a temporalității, plăcile donate, obiecte imediat prezente, ingenios grupate pe un panou separat. Interesul deosebit al acestei prime propuneri de expunere stă în faptul că ea lasă deschise interstițiile posibile ale unor expuneri viitoare, cu lucrări selectate pe criterii inteligent didactice, dar și stimulatoare, suple, mobile, mereu pe măsura felului în care evoluează creația însăși. În forma actuală, gruparea urmărește unele înrudiri stilistice, fără a manifesta în acest sens o rigoare exagerată, permițînd însă relevarea operelor de o valoare deosebită, cunoscute nouă sau, dimpotrivă, prin faptul că sînt mai puțin cunoscute. Astfel, dacă pe Geta Brătescu, pe Corina Beiu-Angheluță, pe Ioan Donca, pe Wanda Mihuleac ori Sorin Dumitrescu, pe Ileana Micodin, Elena Bronițki, Ștefan Găvenea îi „recunoaștem" prin acel act de identificare cu niște valori care exprimă laolaltă o experiență creatoare și experiența unor receptări ; în alte cazuri, din care, ca și pentru primul, nu cităm decît exemplificator cîteva nume : al lui Decebal Scriba, al lui Nistor Coita, al lui Ștefan Anastasiu, al lui Tiberiu Nicorescu, ne aflăm în fața unui act de „descifrare" care, în ambianța muzeală dobîndește, spre deosebire de expozițiile curente, o semnificație deosebită. În cadrul muzeal, aceste lucrări, care uneori contrazic imaginea pe care am ajuns să ne-o facem despre un anumit artist, au rolul fertil al unor „provocări"-semnal, menite să întrețină în conștiința vizitatorului realitatea și condițiile specifice ale muzeului de artă contemporană, de orice gen ar fi el. Desigur că actuala formă a muzeului de gravură contemporană de la Tulcea nu coincide propriu-zis cu o prezentare a stadiului actual al gravurii românești, chiar dacă anume dominante – o creștere a interesului pentru forme de limbaj expresioniste, pentru gestul dramatic ; în alte cazuri, o creștere reînnoită a interesului pentru intercalarea aluziei la elemente de istorie, pentru cultivarea simbolului de sorginte culturală – pot avea un caracter indicativ. De aceea o sarcină importantă care urmează acestei etape de inițiere ar fi asigurarea unei repartizări judicioase a achizițiilor de gravuri valoroase în primul rînd către acest muzeu, și în funcție de un plan bine și clar conceput asupra priorităților în expunerea gravurilor, rezultat și el din cunoașterea aprofundată a istoriei gravurii românești. În acest sens, de o utilitate deosebită au fost propunerile făcute în cadrul simpozionului care a însoțit deschiderea muzeului. Ideea susținută atît de reprezentantul comitetului județean de cultură, cît și de mai mulți vorbitori ca acest muzeu să devină un centru de acțiune în tot ceea ce privește afirmarea gravurii românești pe plan național și internațional are multiple implicații. Propunerea ca o bienală internațională de gravură, însoțită de simpozioane, dezbateri, cataloage și diferite expoziții personale concomitente, să aibă periodic loc la Tulcea în cadrul muzeului, s-a bucurat de aplauze unanime. Rolul unei astfel de bienale n-ar fi într-adevăr numai acela de a se crea o animație în jurul muzeului sau de a se asigura o difuzare largă a gravurii românești, ci în primul rînd de a ajuta înțelegerea mersului actual al gravurii în general, de a sesiza mai limpede raporturile dintre inovațiile tehnice specifice gravurii și problemele ei de concepție iconografică, filozofică, de a vedea ce determină delimitările, care tind să se accentueze, între gravură și desen, care sînt elementele care marchează, de pildă în momentul de față, surprinzătoare noi apropieri între gravură și pictură.

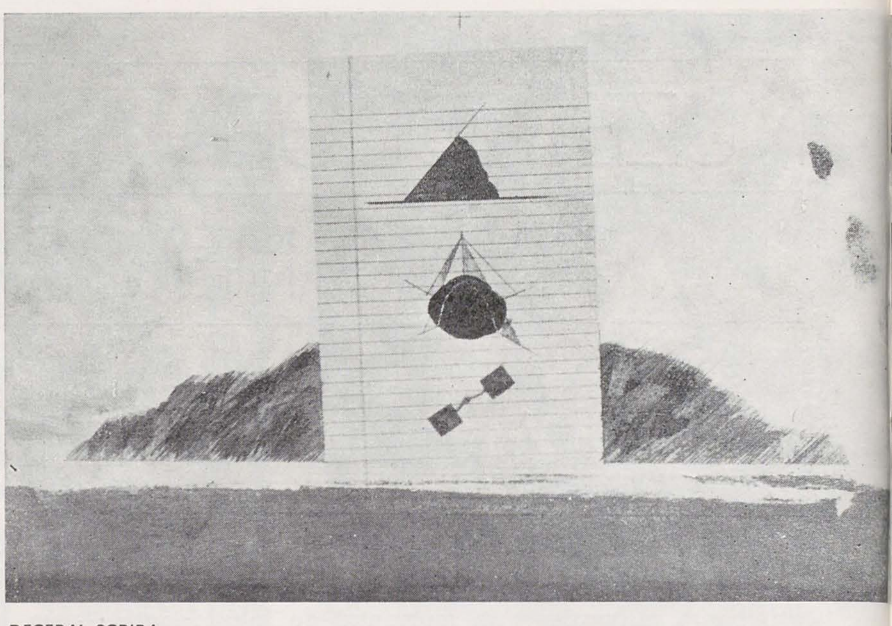
Alte propuneri importante priveau problemele de depozitare și conservare a plăcilor, precum și modalitățile de a da muzeului acestuia un profil specific, legat de aspectele tehnice proprii ale gravurii, și deci capabil de a folosi cu bune perspective formative interesul publicului contemporan pentru problemele de tehnică, de procedeu artistic. Au mai fost făcute și propuneri care, tot în perspectivă, aveau în vedere o extindere a conceptului de gravură contemporană, în sensul de a-i stabili conexiunile istorice recente, de la începutul secolului al XX-lea, în însăși expunerea muzeală.

Faptul că acest muzeu a putut fi realizat și că, împreună cu Muzeul de la Galați și cu cel de la Oradea, se constituie ca unul din nucleele prețioase ale muzeografiei românești de artă contemporană, este un semn de bun augur și în același timp un îndemn de reținut pentru muzeografia românească de artă.

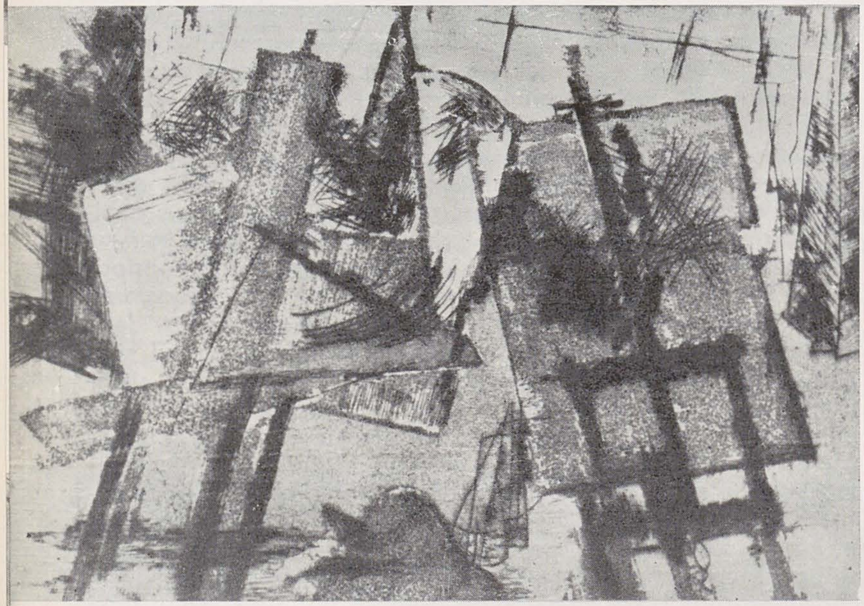
AMELIA PAVEL



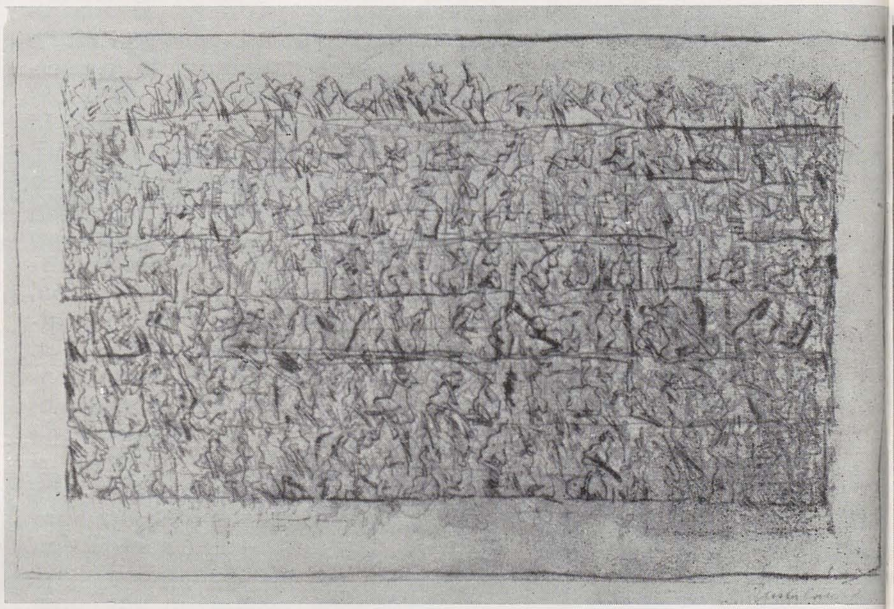
WANDA MIHULEAC



DECEBAL SCRIBA



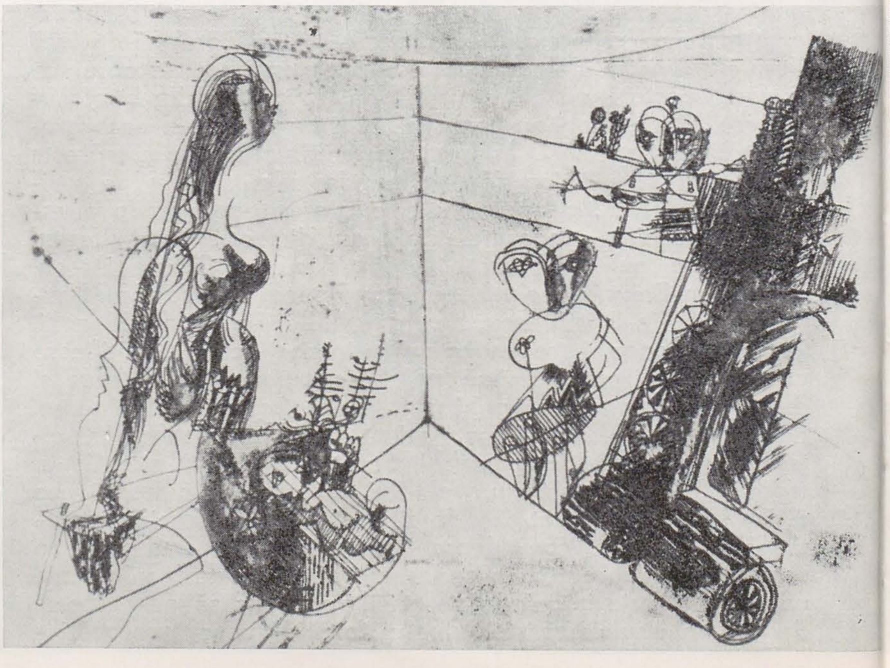
GETA BRĂTESCU

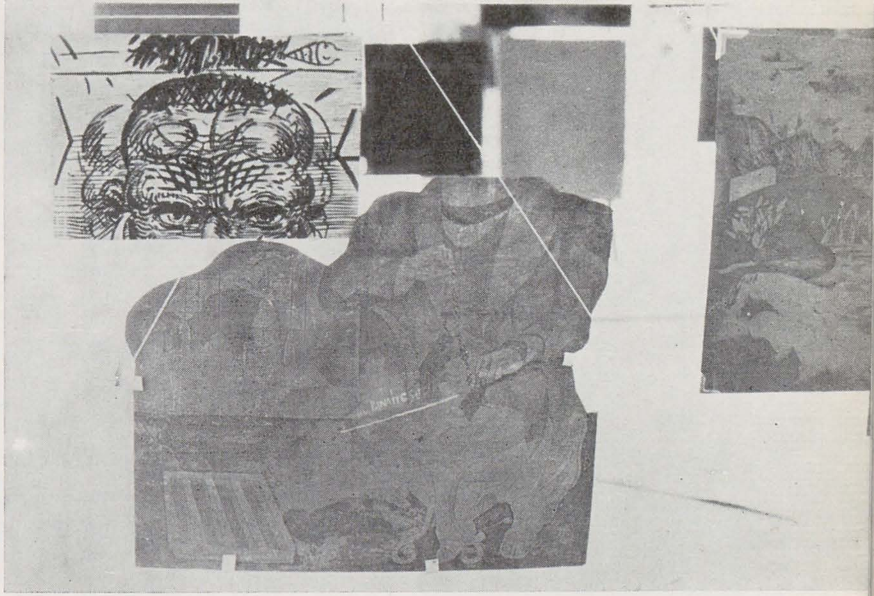


NISTOR COITA

ȘTEFAN GĂVENEA

IOAN DONCA



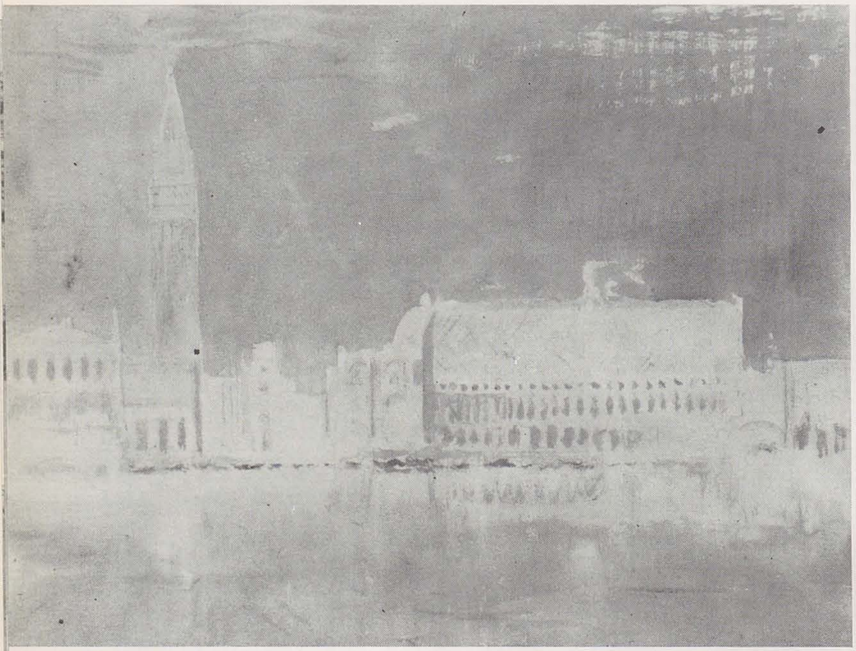


Aspecte din expoziție

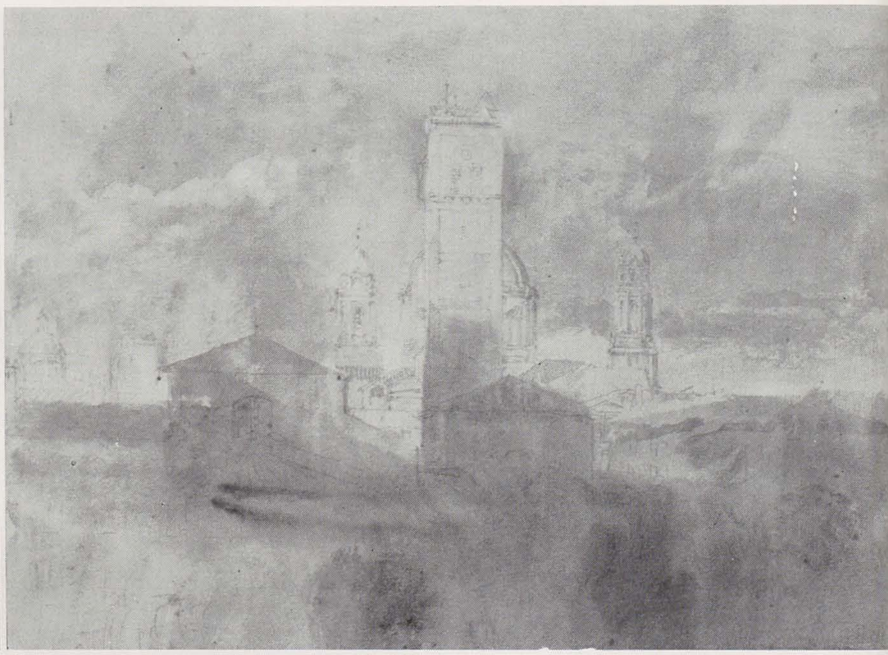
MUZEUL DE GRAVURĂ CONTEMPORANĂ ROMÂNEASCĂ DIN TULCEA

Castelul Gaillard, acuarelă, 1832

Corabie văzută dinspre mal, acuarelă, 1797



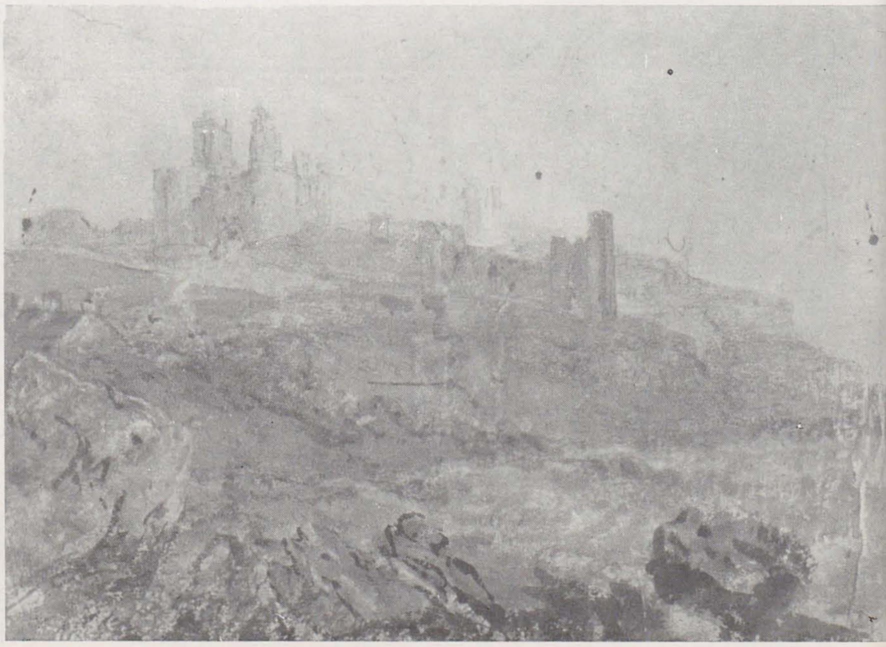
Veneţia, Campanila din piaţa San Marco şi Palatul dogilor, acuarelă, 1819



Vedere asupra unui oraş italian, acuarelă, 1819

Ruinele unui castel pe o stîncă, deasupra unui rîu, acuarelă, 1827

Castelul Dunstanborough, acuarelă, 1797



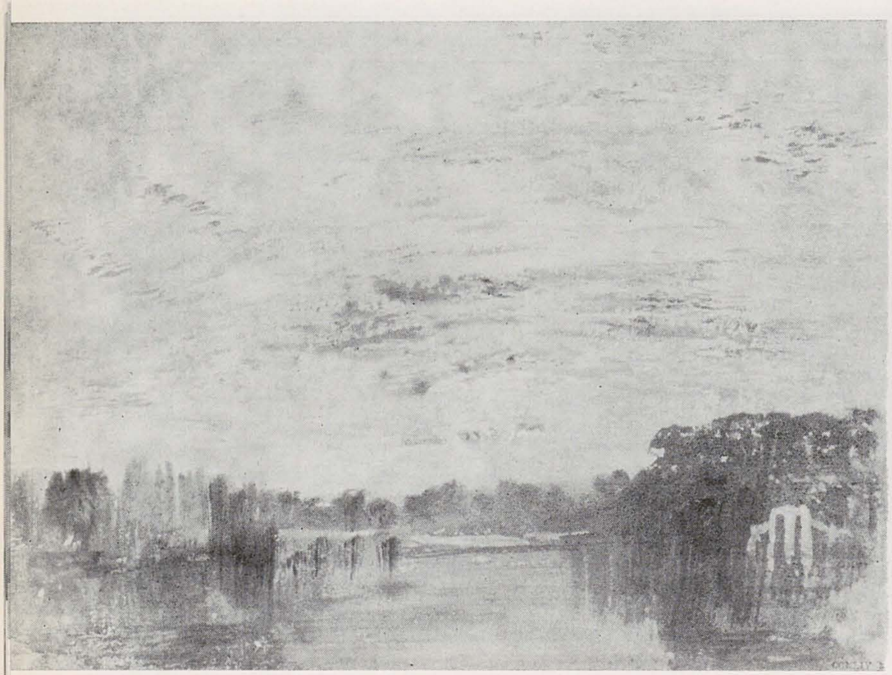
J. M. W. TURNER

VASILE NICOLESCU

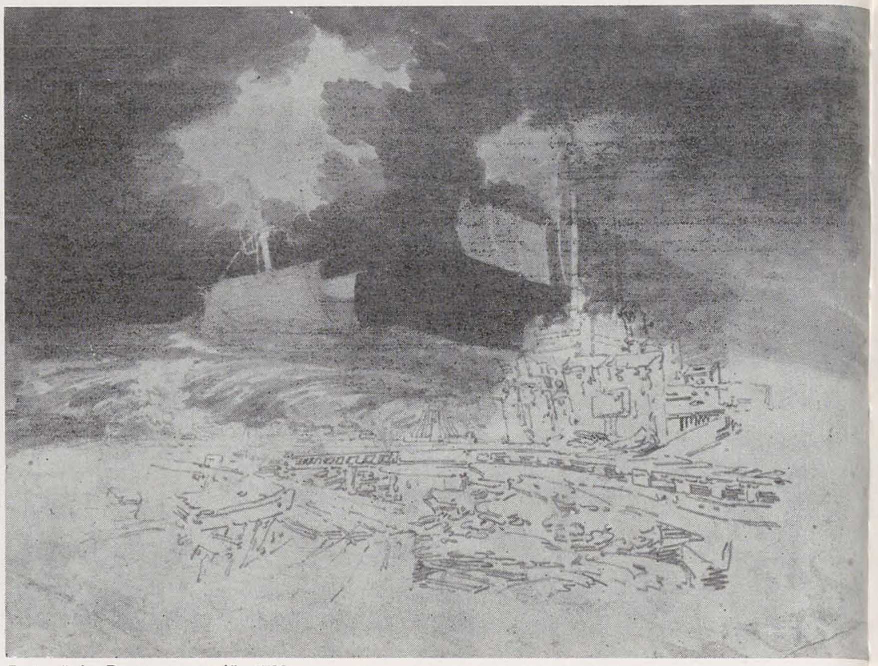
Cu tot rafinamentul și precizia instrumentelor de analiză de care dispune astăzi critica de artă în examinarea operei și capodoperei artistice, cu toată truda dezinvoltă a celor care dezvăluie tîlcuri, desferecă misterioasele coduri ale materiei inefabile a unei pînze, cred că în confruntarea cu infinitul culorii, cu elanurile, cu respirația și forța de expresie a acesteia, întotdeauna va mai rămîne ceva, încă ceva de spus. Întotdeauna va stărui un nucleu de nedeslușire și taină, un incoruptibil *ceva*. Cu această legitimă sfială m-am apropiat iarăși de lumina lui Turner. Un recent drum sub cerul Albionului m-a readus în fața pînzelor și acuarelelor de la Tate Gallery, între acuarelele de la British Museum, într-o subterană mai nouă la Victoria and Albert Museum unde sînt expuse cîteva pînze ilustre, în sala de desene de la Ashmolean Museum din Oxford, în fața pupitrelor cu acuarele de la Fitzwilliam din Cambridge, la National Gallery și, mai ales, în interioarele castelului Petworth unde, dacă nu întîlnești chiar cele mai rezistente piese ale pictorului, „participi" în schimb la atmosfera și lumina unde s-au născut sentimentele marilor tablouri „Interior la Petworth", „Music party" și altele. Încrezător poate ca nimeni altul în puterile imaginarului, privind în invizibil cu aceeași încredere cu care razele dimineții străpung abisul și umbra, Turner provoca misterul, îl seducea, îl antrena în zborurile sale. Superbia lui romantică era o atitudine existențială, activ scrutătoare. Este cu atît mai semnificativă această atitudine cu cît atras în profunzime de clasicismul solar, miticizant al lui Claude Lorrain sau Poussin el rămîne cu partea cea mai vie, mai lucidă a ființei sale, deschis neliniștii romantice, îndrăznelii fecunde, puterii de a căuta mereu dincolo de aparențe, dincolo de fenomenal. Întîiul pictor cu adevărat modern al Europei, cum îl numește Giuseppe Gatt, întîiul „fiindcă a știut să depășească originea emotivă și contemplativă a artei sale pentru a concepe pictura ca pe o căutare a ceea ce este intim, profund real și obiectiv în natură", contrariind sceptici, tulburînd și incitînd pe căutătorii de noi soluții picturale, întronînd cu vehemență vizionarismul peisajelor sale odată cu profunzimea și transpa-

Scenă pe Tamisa cu șlepuri și barcă, acuarelă, 1806

Trecătoarea St. Gothard : Primul pod peste Altdorf, acuarelă, 1843

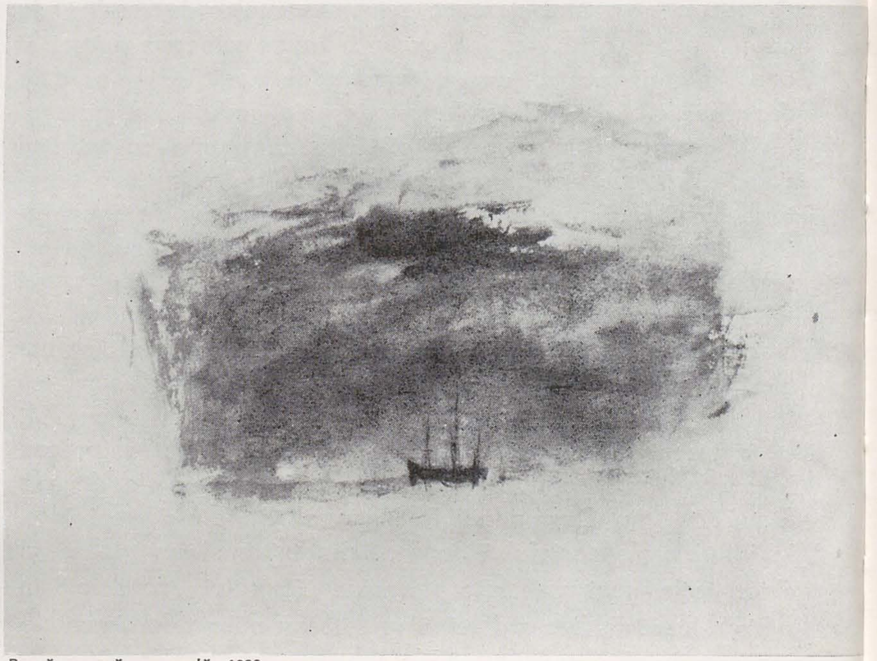


Petworth : Apus pe lac, acuarelă, 1828



Furtună la Dover, acuarelă, 1793

Incendiul Parlamentului, acuarelă, 1834



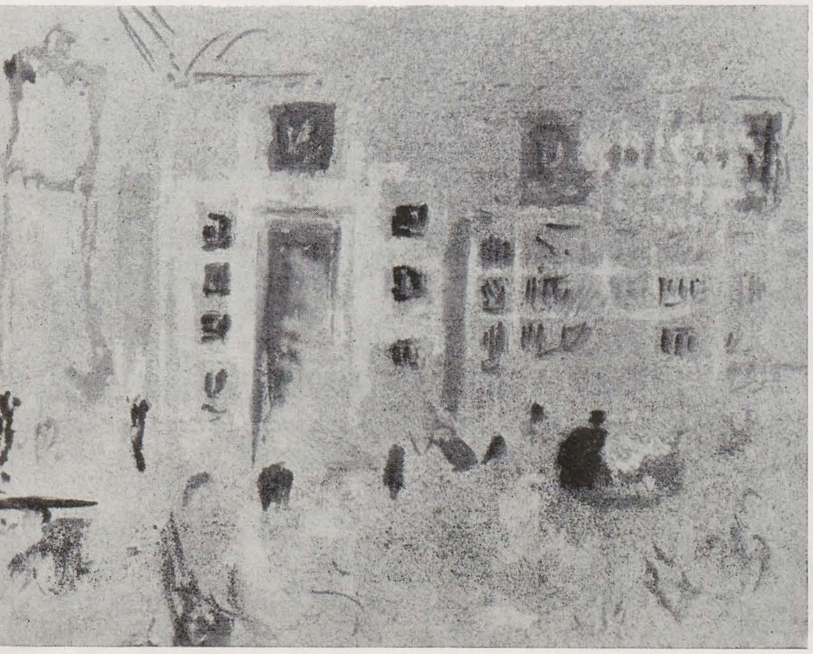
Barcă neagră, acuarelă, 1832

Bucătărie, Knockholt, acuarelă, 1800

Petworth : şase persoane în jurul unei mese, acuarelă, 1828

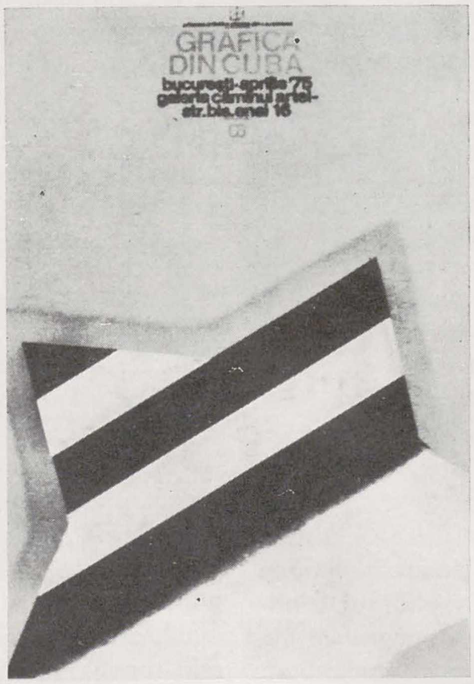
rența poetică a culorii, Turner trăiește azi o continuă apoteoză.
Marele peisagist englez dăinuie prin calitatea esențializărilor lui picturale, prin forța iradiantă a tensiunilor lui coloristice, prin sinceritatea și profunzimea exemplară a participării lui la dramele naturii. Efectul acestei participări se răsfrînge fericit în expresia operei. Camille Mauclair spune că Turner „știa să păstreze, grație unei prestigioase memorii optice, amintirea celor mai rare armonii și a celor mai neașteptate efecte. El a înțeles aspectele proteiforme ale acestei ape impalpabile și grele, perfidiile, furorile, liniștea și toanele ei ; a cunoscut și redat jocurile luminii și ale vîntului pe suprafața ei tot așa cum a ghicit respirația suind din străfundurile abisului ; a pictat-o ca pe o ființă vie, i-a știut irizările, culorile, mișcarea ; a surprins dialogul imens și misterios al cerului și al mării și a născocit o materie care seamănă smalțului, cu tonuri de vitraliu, ceva înăbușit și strălucitor care nu-i aparține decît lui". La baza tuturor, absolut tuturor demersurilor sale picturale stă o uriașă forță de ordonare a impresiilor, o enormă disponibilitate, michelangiolescă aproape de a decanta savant și recules totul după vijelia sentimentului. O probează miile de schițe sau desene topografice ale începutului, desenele din celebra serie „Liber Studiorum", miile de acuarele, guașe sau uleiuri. Dezlănțuit, antiacademic, anticonvențional, Turner pictează furtuni și tornade, avalanșe distrugătoare, nori rău prevestitori, răsărituri aurii și asfințituri cu halouri cosmice, cu sentimentul unei interogații absolute, cu intuiția totală a marilor însetați de absolut. Gesticulația lui e numai aparentă. În dramele și convulsiile naturii pictorul vede dramele și convulsiile ființei.
O frîntură din cerul asaltat de nori apocaliptici din pînza „Armata lui Hannibal traversînd Alpii" nu e un element de decor ci expresia unui spațiu lăuntric de vivacitate tragică, apăsat de sentimentul nimicitor al spaimei, al morții. Și mai modern, „Interior la Petworth" relevă dimensiunea altui spațiu, a spațiului muzical, acordat cu concentrarea reflexivă și abandonul în vis. Creator de limbaj pictural, Turner experimentează de la o pînză la alta, derutînd adesea prin prospețimea accentelor înnoitoare, prin incandescența și fluiditatea viziunilor sale. „Răsărit de soare la castelul Norham", „Ploaie, vapori, viteză", „Lumină și culoare", diafane sinteze coloristice, aceste pînze sînt totodată pași foarte îndrăzneți în privința efortului de esențializare, a capacității de invenție, a mînuirii subtile a culorilor. Ultimul prefigurează, prin tainica dizolvare a totului în lumină, elemente de limbaj și mai îndrăznețe. Lecția dedusă din cunoașterea tratatului lui Goethe „Teoria culorilor" e numai un pretext pentru dezlănțuirea imaginației sale. Geniul lui Turner triumfă deopotrivă în acuarelă, gen specific în care, spune Herbert Read, „a devenit cel mai mare maestru pe care l-a cunoscut lumea vreodată".
Uriașa colecție de la British Museum ne oferă cea mai pură mărturie în această privință. Poate uneori mai liber, mai înaripat decît în uleiurile sale, mai visător, Turner schimbă — scontînd pe efecte uimitoare — tehnici obișnuite, inovează, adaugă o nouă respirație acestui gen. Pedalele orgii sale coloristice sînt adesea coada pensulei și unghia cu care scrie traiectorii neașteptate, vîrteje, linii, semne sporind reflexele culorilor, făcînd elementele mai vii sau mai evanescente, umbra mai umbră, lumina mai lumină. Pictează în acuarelă și guașă pe hîrtie albastră, pe hîrtie gri sau maro, folosește creionul, creta și penița. Curmînd cu tradiția propusă de acuarela topografică a secolului al XVIII-lea, Turner „atacă" hîrtia direct prin aplicarea spontană a laviurilor de culoare pură. Imagine ușor voalată a sufletului, ca și poezia, peisajul în acuarelă devine mărturisire a dramei și a visului. Lumea privită de pictor în acuarele e uneori lumea văzută prin lentila fluidă a unui strop de rouă, alteori prin vălul curcubeului sau cel umbrit al amurgului. Pictorul care, după cum spune legenda, s-a legat în timpul unei furtuni pe mare de catarg și cu ochii deschiși, cu retina biciuită de zăpadă a vrut să vadă cu orice preț „lumina de dincolo", lumina de dincolo de vizibil, anunța un mod superior și oricum înnoitor de a privi realul. Tașist avant-la-lettre și abstracționist în unele reducții picturale, realist și romantic, impresionist fără canoane, polemic peste secol cu gratuitatea ștearsă a experimentului în sine, a spațiilor picturale născute moarte, Turner a știut să supună convingător — cu o știință pe care i-a dat-o marea sa sensibilitate — spontaneitatea profunzimii și profunzimea spontaneității.

Petworth : Cameră cu rafturi de cărți și oglindă rococo, acuarelă, 1828



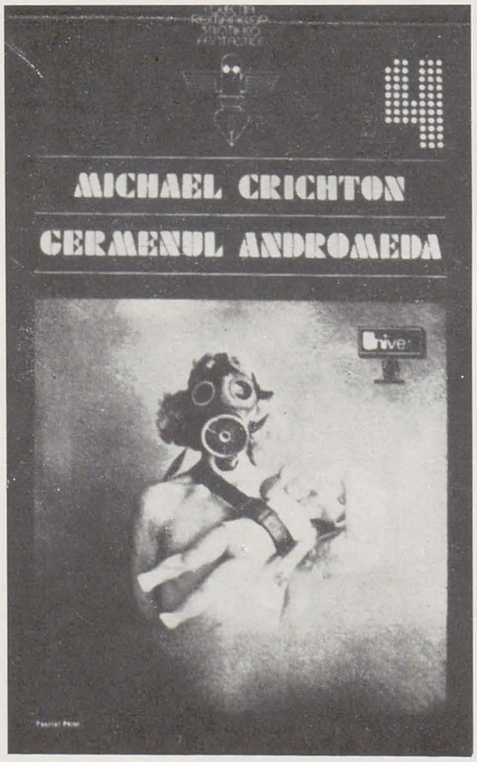
Petworth : Bărbat și femeie jucînd table, 1828

VICTOR FEODOROV

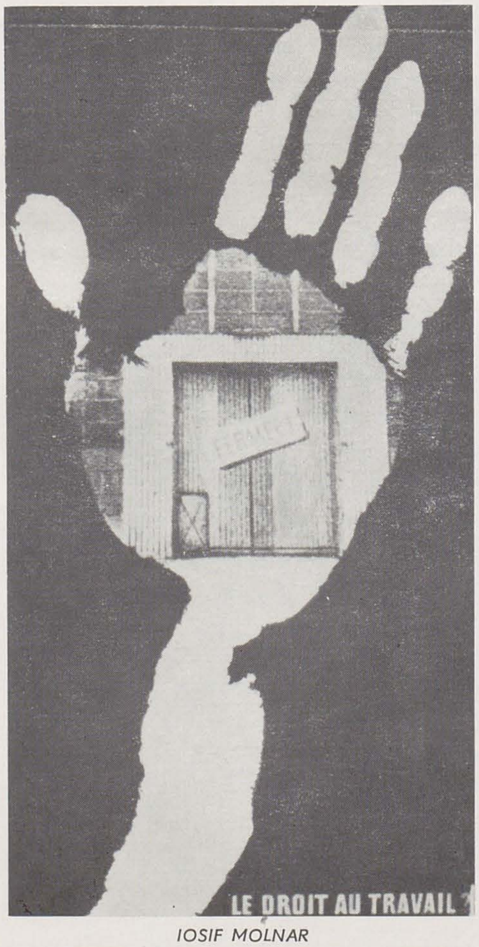


NICOLAE CORNELIU

LUCREȚIA FEODOROV



PÉTER PUSZTAI



IOSIF MOLNAR

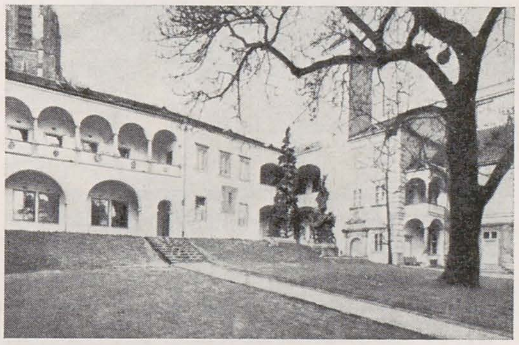
DAN ALEXANDRU IONESCU

BRNO, BIENALA '78

ION ITU

Geografia expozițiilor de artă europene a înregistrat în vara acestui an unul din evenimentele sale de referință. La Brno, în capitala străveche a Moraviei, azi reședința departamentului Moravia Sud din R. S. Cehoslovacă, a avut loc, la mijlocul lunii iunie, vernisajul expoziției internaționale de artă grafică. Manifestare de înalt prestigiu internațional, organizată sub auspiciile Ministerului Culturii din Republica Socialistă Cehoslovacă, în colaborare cu International Council of Graphic Design Associations, Bienala din acest an se bazează pe o tradiție ce însumează, de-acum, 8 ediții, eșalonate pe 16 ani de experiență, timp în care ea a reușit să se impună printre cele mai autoritare reuniuni artistice. La cea de a 8-a ediție, găzduită în cele două clădiri ale Galeriilor morave din Brno, instituție căreia i-a revenit, de fapt, o considerabilă răspundere organizatorică (și de care ea, în treacăt fie spus, s-a achitat în mod excelent), au fost admise de juriu lucrările a 560 de artiști din 50 de țări ale lumii. României i-a fost rezervat un perete întreg în cea de-a doua sală a pavilionului central, unde grafica românească a fost reprezentată cu 23 de lucrări aparținînd unui număr de 9 artiști : Nicolae Corneliu (1 lucrare), Constantin Costa (2), Lucreția Feodorov (2), Victor Feodorov (2), Dan Alexandru Ionescu (3), Iosif Molnar (3), Constantin Pohrib (5), Péter Pusztai (2) și Napoleon Zamfir (3).

Urmărind o adîncire a problematicii atît de complexe pe care o ridică diversificarea contemporană a limbajelor grafice, Bienala din acest an s-a consacrat cîtorva domenii distincte ale graficii. Astfel, opțiunile organizatorilor au evitat, de data aceasta, unele forme ale graficii de carte și de revistă, ambalajele tridimensionale și designul de ambalaj, etichetele și timbrele poștale, grafica de expoziție și de televiziune ș.a.m.d., grupînd manifestarea pe trei categorii distincte ale sistemului formelor grafice : grafica publicitară (broșuri și imprimate publicitare, anunțuri, pliante, prospecte, cataloage de expoziție, publicații și cataloage ale caselor de comerț, mărci și embleme, calendare, cărți de felicitare, invitații, antete de cărți și poșete de discuri) ; afișe (afișul politic



Curtea Muzeului morav cu fîntîna lui Mercur

și social, afișul cultural, comercial și decorativ) și așa-numitul stil vizual coordonat (imagini de mărci, sisteme de identificare și prezentare, sisteme de comunicație vizuală publică).

Preferințele juriului și ale organismelor care au ținut să acorde distincții s-au exprimat într-un număr de premii destul de bogat, acordate unor artiști din 15 țări. A existat, desigur, un Grand

Afișul expoziției internaționale de grafică publicitară și afiș

Prix, în valoare de 20.000 coroane ; el a revenit cu autoritate grupului francez Grapus, pentru un complex de semne grafice destinat unei întreprinderi și aplicat pe plicuri și pe hîrtie de corespondență, pe cărți de vizită și de invitație, pe pliante, pe cărți și tipărituri diverse, pe mașini și pe alte produse. Cele trei medalii de aur acordate pentru fiecare din cele trei categorii de forme au revenit pe merit artiștilor japonezi U. S. Sato (grafică publicitară) și Shigeki Miyama (afiș) și unei artiste din Statele unite ale Americii, Linda Powell (stil vizual coordonat). Cum ni se pare de prisos să transcriem aici lista integrală a medaliaților cu argint (9), cu bronz (15) și a celorlalte premii acordate, vom spune doar că una din medaliile de bronz a revenit lui Dan Alexandru Ionescu din România, pentru un proiect de afiș.

Un simpozion condensat, reunind puncte de vedere ale unor cercetători din mai multe țări, a proiectat în cadru teoretic cîteva din preocupările gîndirii grafice de azi, începînd cu întrebările grave asupra condiției acestui limbaj între sistemele contemporane de comunicare pînă la meticuloasele analize ale unor cazuri particulare din cîmpul experienței grafice. Tema generală a simpozionului, de altfel, a încercat ea însăși să stimuleze această deschidere : Rolul designului grafic în comunicațiile vizuale contemporane. Dintre intervențiile care pot să ne dea o idee mai apropiată de relieful tematic al simpozionului cităm pe cele susținute de Jaromir Balák (Cehoslovacia), despre modificările condiționate de evoluția graficii aplicate și publicitare contemporane în Cehoslovacia, de Hans Baumeister (R. F. Germania), despre rolul și responsabilitatea designerilor în armonia mondială, de Oleg Victorovici Butkevici (U.R.S.S.), despre valoarea estetică a designului aplicat, de Walter Allner (S.U.A.) și prof. George Sadek (S.U.A.), despre producția grafică și raporturile graficii cu arhitectura, sau de Goroslav Keller (Iugoslavia), despre rolul graficii ca element de comunicare în strategia comercială.

Firește, cum se exprima Jiři Hlušička, directorul Galeriilor morave, în prefața catalogului, manifestările de o asemenea amploare nu se consumă niciodată numai între granițele strict tehnice ale profesiei. Ele tind să depășească întotdeauna aceste granițe pentru a contribui la cauza generală a înțelegerii între popoare. Se poate spune că Bienala organizată în vara aceasta la Brno a favorizat apropierea acestui țel. Ceea ce trebuie înscris între primele ei merite.

PROPORȚIILE CORPULUI ÎN ARTA ANTICĂ ȘI MODERNĂ

Prof. Dr. GH. GHIȚESCU

La peinture qui se fie à son compas, s'appuie sur un fantôme.

INGRES

Problema proporțiilor trebuie cercetată pe mai multe planuri : artistic, filozofico-estetic, pedagogic și antropologic.

Falsele probleme și discuțiile inutile în acest domeniu provin din faptul că studiul proporțiilor nu a fost întreprins cu suficientă competență, sub toate aspectele lui.

Artiștii au avut față de proporții două atitudini : unii au fost preocupați de studiul proporțiilor, în care au văzut un adevărat îndreptar pentru înțelegerea și reprezentarea corpului, alții, s-au dezinteresat, socotind, pe urmele lui Michelangelo, că pictorul „trebuie să aibă compasul în ochi". Din prima categorie fac parte pictorii, care, lipsiți mai mult sau mai puțin de simțul justeței proporțiilor, au căutat un sprijin în studiul teoretic al proporțiilor. Aceștia sînt artiștii care au căutat și au respectat învățămîntul artistic, în general. Dintre ei nu toți au ajuns la părerea lui Leonardo, după care arta se deosebește de știință prin faptul că nu se poate învăța, cum se învață, de pildă matematicile, unde elevul poate ști tot atît de mult cît și maestrul.

Este probabil că lipsa unei anumite calități a fost cauza care i-a făcut pe unii artiști să regrete întreaga viață absența instrucțiunii elementare, pe care, de altfel, aceștia și-ar fi putut-o reface prin propria lor experiență. Rousseau-Vameșul suferea îndeosebi de lipsa simțului proporțiilor, măsurind modelele cu metrul de croitorie ; Van Gogh a dorit și a descoperit tîrziu un tratat de perspectivă, iar la noi, Henri Catargi mărturisește, în însemnările sale, că a suferit întreaga viață din cauza unor lipsuri în studiile artistice din tinerețe. Suferința lui provenea, poate, în special, din dificultățile întîmpinate în desenul corpului uman, nud sau îmbrăcat. Dificultatea redării corpului venea, desigur, din faptul că acesta este piatra de încercare a forțelor artistice, ca unul ce conține toate rădăcinile limbajelor spirituale și plastice. Stăpînirea lui, în plastică, ridică artistului maximum de dificultăți, și nu s-ar putea spune,

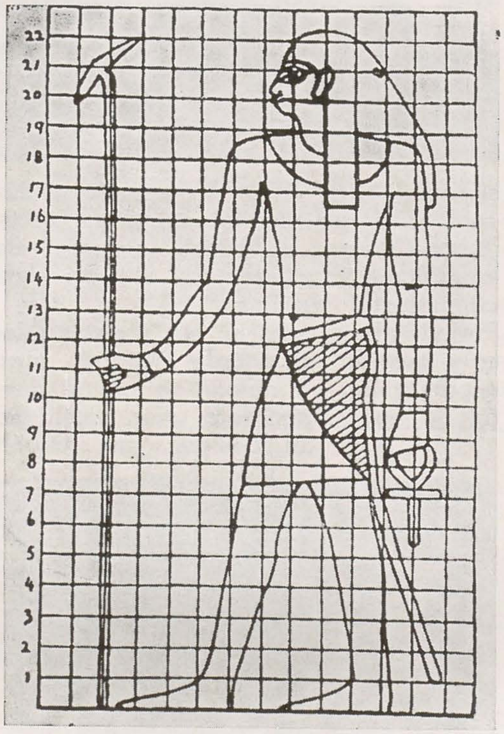
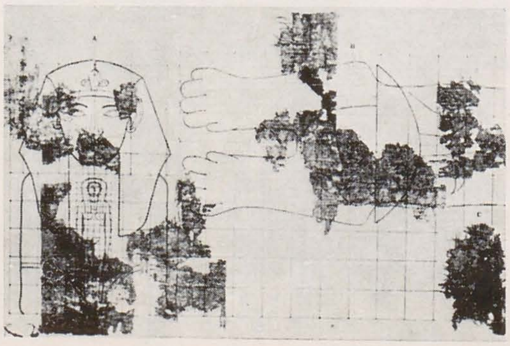


Fig. 1. Canonul egiptean „Carelaj", sistem pur constructiv în care antropometria obiectivă și măsurătorile artistice tehnice coincid. Canonul avea o importanță practică, servind „scribilor de contururi".

Fig. 2. Sistem de proporționare egiptean aplicat planului și elevației monumentului. Sfinxul și personajul au scări proporționale diferite ; sistemul pur constructiv-mecanic este evident.



cu precizie, dacă celebra „ierarhie a genurilor", nu s-a născut mai mult din respectul artistic al meseriei decît din considerațiile social-culturale.

Cu mai multă siguranță se poate afirma că proporțiile corpului nu se învață prin studiul proporțiilor, și că acesta este menit să rămînă literă moartă, dacă corpul uman nu este întîmpinat cu simțul proporțiilor înnăscut al artistului. Acest simț are multă analogie cu simțul muzical, iar problema proporțiilor are tot atîta legătură cu arhitectura și muzica, cît are cu plastica și cu corpul uman.

Ingres, care era un pasionat amator de muzică, pe care o înțelegea mai adînc și prin practica viorii, a expus cu claritate acest adevăr : „Si je pouvais vous rendre tous musiciens, vous y gagneriez comme peintre. Tout est harmonie dans la nature : un peu trop, un peu moins dérange la gamme et fait fausse note. Il faut arriver à chanter juste avec le crayon ou avec le pinceau, aussi bien qu'avec la voix. La justesse des formes est comme la justesse des sons" *.

In arhitectură, Palladio **, reînviind spiritul arhitecturii clasice, propunea, de fapt, barochismului incipient, regulile armonizării edificiilor antice, pe care le păstrase Vitruvius ***.

Studiul arhitecturii lui Palladio are, pentru arhitectul de astăzi, importanța pe care o are pentru pictor studiul canoanelor clasice și studiul „anticului" în general.

Arhitectul modern **** a văzut în opera lui Palladio „alfabetul și gramatica arhitecturii antice", socotind-o tot atît de necesară ca și studiul limbilor clasice pentru filologia modernă.

Opera lui Dürer asupra proporțiilor, care la prima vedere a epuizat tot ceea ce s-ar putea ști asupra proporțiilor corpului, cu toate că a cunoscut mai multe ediții, după apariția Tratatului în 1528, a decepționat pe artiști, și a rămas fără răsunet, atît asupra cercetărilor ulterioare, cît și asupra învățămîntului artistic.

S-a părut că acest impas s-a datorit complicației celor „patru cărți". Un „tratat" destinat în

---

* Ingres : *Ecrits sur l'art*, prezentate de Raymond Cogniat — *La jeune parque.*

** Andrea Palladio : *Patru cărți despre arhitectură*, Veneția, 1570.

*** Vitruvius Marcus Pollio. *De architectura.*

****Prof. arh. R. Bordenache, *Introducere la lucrarea lui Palladio*, Editura Tehnică, 1957.

întregime studiului proporţiilor era fără precedent, ca şi timpul îndelungat, de 27 de ani, dedicat de meticulosul artist acestui studiu, al cărui secret credea că îl deţineau, ascunzîndu-l cu gelozie, italienii.

Astfel, faimosul „Welch Maler" – Jacopo Barbari, l-a neliniştit pe Dürer multă vreme; l-a căutat la Veneţia, în ţara sa, unde acesta fusese invitat de către Frederik der Waise, şi apoi în Ţările de Jos, unde Barbari a sfîrşit ca pictor de curte al prinţesei Margareta. Cînd Dürer a ajuns în Ţările de Jos, în 1521, „Jakob Welch" murise. El a rugat atunci pe prinţesa Margareta din Melchen să-i arate „Meister Jakobs Büchlein" care cuprindea secretul proporţiilor. Prinţesa dăduse însă „cărţulia" noului său pictor de curte, Bernard van Orley.

Nimic mai simplu, în concepţie, decît tratatul lui Dürer, care, cu toate aparenţele savante, este opera unui practician. Pe scurt, Dürer desenatorul nu a făcut decît să dea formă grafică unor concepţii mai vechi asupra proporţiilor: aceea a lui Vitruvius şi aceea a lui Alberti.

Originalitatea a căpătat-o Dürer în decursul cercetărilor, în mod natural, prin calităţile artistului: metodic, meticulos, insistent, analitic. Impulsul studiului şi direcţia pe care acesta a luat-o a venit de la contradicţia între canonul lui Vitruvius, acel „homo bene figuratus", a cărui semnificaţie Dürer nu a înţeles-o, şi observarea realităţii, care-i arăta mai multe tipuri de oameni, de la cei scunzi la cei înalţi, tipuri care i s-au părut la fel de frumoase şi la fel de respectabile pentru un artist.

Întreaga operă a lui Dürer asupra proporţiilor s-a născut din ideea de a legifera această varietate a înfăţişării umane. Era o preocupare de cu totul altă natură decît aceea a inspiratorilor săi: Vitruvius, Alberti, Leonardo. Dacă „omul frumos" al lui Vitruvius demonstra anumite raporturi, Dürer voia să ştie şi consemneze şi raporturile celorlalte tipuri. El a gîndit şi realizat această problemă în artist, nu în antropolog, iar rezultatele obţinute au o limitare la sfera artei, deşi la un moment dat aceasta se întrepătrunde cu sfera ştiinţei. Dürer nu a făcut antropometrie, cum greşit se crede, judecînd după rigoarea cifrelor, care este numai aparentă.

Pentru studiul variantelor, Dürer a desenat de pe model, şi apoi a imaginat extremele, posibile, ale dezvoltării tipurilor. El a proporţionat „din ochi", şi apoi a măsurat, nu omul, ci desenul, stabilind, cu ajutorul „împărţitorului" *, sau cu ajutorul „riglei lui Alberti" raporturile dimensiunilor segmentelor cu talia, sau măsurile acestora „în rigle" şi subdiviziunile ei **.

Opera lui Dürer era numai în aparenţă ştiinţifică. Ea nu a avut sensul leonardesc experimental, ci sensul medieval, aristotelician, deductiv. Adevărul era dat; el trebuia demonstrat, iar nu descoperit. Bunul simţ artistic l-a făcut să întrevadă, în cele din urmă, unul din adevărurile fundamentale ale biologiei: legea armonicităţii părţilor, enunţînd-o artistic, astfel: un corp omenesc este frumos fie scund, fie înalt, căci frumoasă este potrivirea părţilor (pe care a numit-o „Vergleichlichkeit"), iar urît este

* „Împărţitorul" era o scară a raporturilor părţilor cu talia, mergînd de la 1/2 la 1/ cîteva zeci.
** Rigla lui Alberti = 1/6 din corp = lungimea piciorului, după Vitruvius.

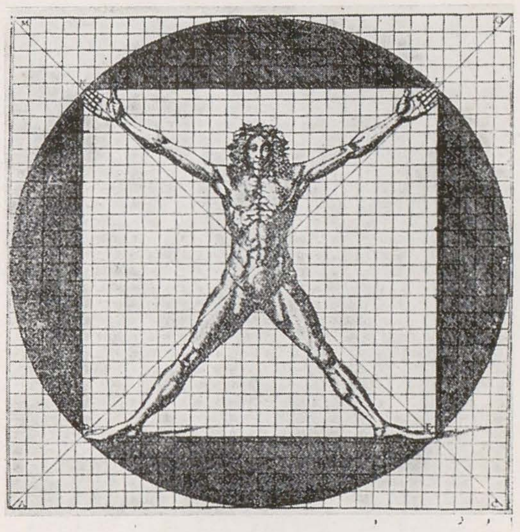
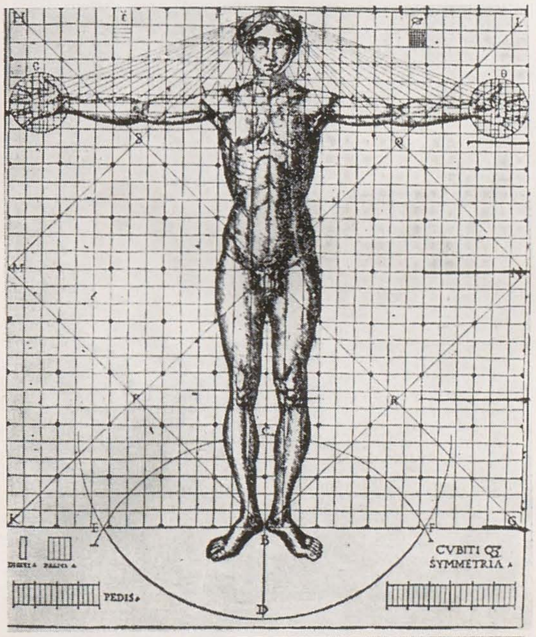
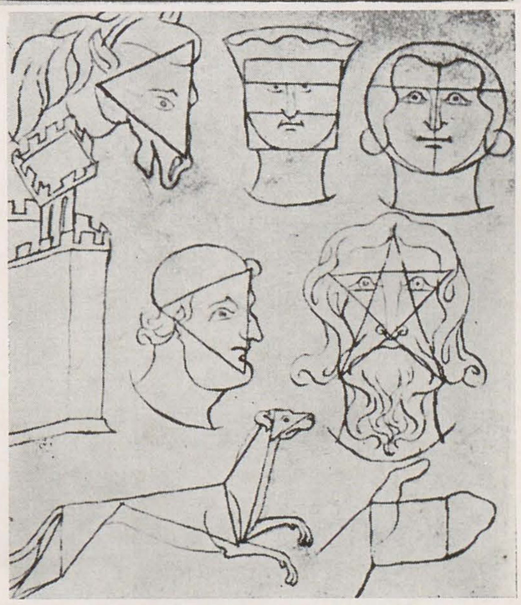


Fig. 3. Canonul lui Vitruvius (Pătratul celor vechi) „homo bene figuratus". Sistemul este cel „organic" al esteticii greceşti. El compară părţile între ele şi cu întregul, descifrînd armonia criptică imanentă a organismului. Frumuseţea captată de canon devine normă pentru construcţia corpului frumos.

Fig. 4. Canonul lui Vitruvius: omul înscris în pătrat şi în cerc, avînd centrul la ombilic, este emblema universului şi armoniei sale.

Fig. 5. Schiţele din albumul lui Villard de Honnecourt, arătînd coincidenţa sistemului proporţional cu sistemul constructiv.





excesivul, abaterea mare de la normă (numită de el „Verkehrung").

Modernă, în spirit renascentist, a fost la Dürer ideea pedagogică a studiului proporţiilor. Aceasta trebuia să facă parte din învăţămîntul artei, alcătuind un capitol dintr-un învăţămînt mai vast, multilateral: „Hrana ucenicului pictor".

Cu totul altă semnificaţie au avut proporţiile pentru Leonardo. El nu se îndoia, ca de altfel nici Dürer, că un artist poate proporţiona „din ochi" părţile corpului, sau cel puţin părţile mai mici, cum sînt grosimile membrelor, spre exemplu. Un asemenea învăţămînt era inutil. El nu s-a preocupat de măsurătorile corpului, şi nici nu le-a dat o importanţă specială.

Celebrul desen proporţional (din „Academia din Veneţia") este însoţit de un text în care transcrie, fără nici un adaos sau comentariu, măsurile lui Vitruvius. El ştia că aceste măsuri închid o experienţă multiseculară şi adera la tipul de frumuseţe pe care ele îl codificau. Importante erau nu măsurile, ci armonia pe care acestea le traduceau, armonie care era un reflex al armoniei universului. Pentru Leonardo, ca şi pentru gînditorii Renaşterii contemporani cu el, un Ficino sau Pico dela Mirandola, omul era un microcosm, imaginea redusă a macrocosmosului. Mai mult, el era centrul universului, şi încoronarea creaţiei divine.

Perfecţiunea universului avea ca simbol sfera, cercul, iar omul, universul mic, se înscrie în cerc, şi centrul lui este ombilicul, locul transmiterii şi continuităţii vieţii. Vitruvius însuşi gîndea în acest fel, şi imaginase, în două figuri separate, omul înscris în pătrat şi în cerc. În mod ingenios, Leonardo a unit cele două figuri într-o singură „imagine emblemă", în care, în plus, omul este desenat cu rigoarea anatomistului. O riglă împărţitoare, care trece neobservată, aşezată dedesubtul laturii inferioare a pătratului, figurează, fără nici un comentariu – sistemul de împărţire al lui Alberti.

În mod curios, artiştii moderni au văzut problema proporţiilor legată de pedagogia desenului, deşi nici un artist nu a dat importanţă prea mare canoanelor şi împărţirilor elementare ale corpului în diversele sisteme.

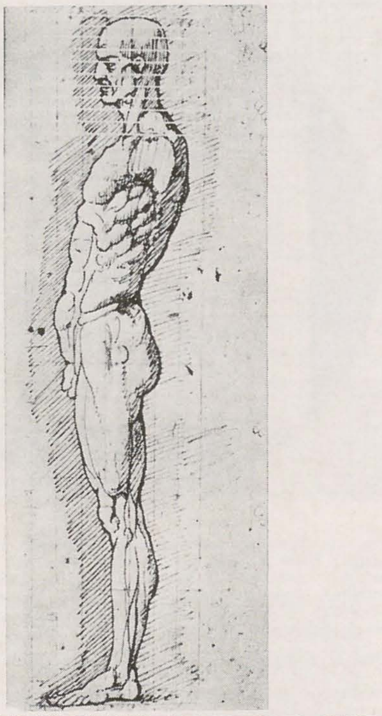
În teoria artei şi în estetică, sistemele de proporţii au fost considerate ca închizînd adevăruri obiective, şi tratate cu grija deosebită a oamenilor de ştiinţă. Astfel, sculptorul Shadow *, vizînd învăţămîntul, în monumentala sa operă asupra proporţiilor, amintind de meticulozitatea lui Dürer, aplică, în loc de rigla lui Alberti, un sistem de măsurători modern şi raţional, bazat pe unitatea „Zoll"-ului.

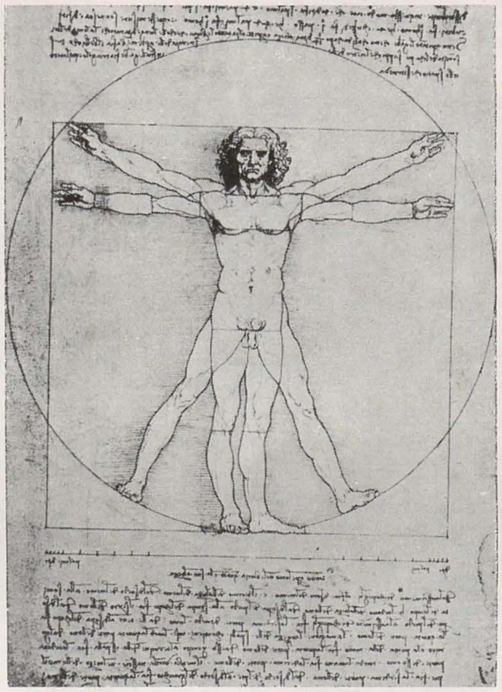
Ch. P. Bellay **, la începutul secolului nostru, în lucrarea destinată tot învăţămîntului, trece în revistă, fără nici un comentariu, toate sistemele de proporţii cunoscute pînă atunci (din surse literare sau din publicaţii), insistînd în special asupra sistemului lui Jean Cousin ***, pictor şi sculptor din secolul al XVI-lea, denumit „Michelangelo francez". Bellay afirmă, în concluzie, că „există analogie între formulele de apreciere; calculele variind în procedee, ajung aproape toate la acelaşi rezultat tehnic. Există un scop singur, la care s-a căutat, în toate

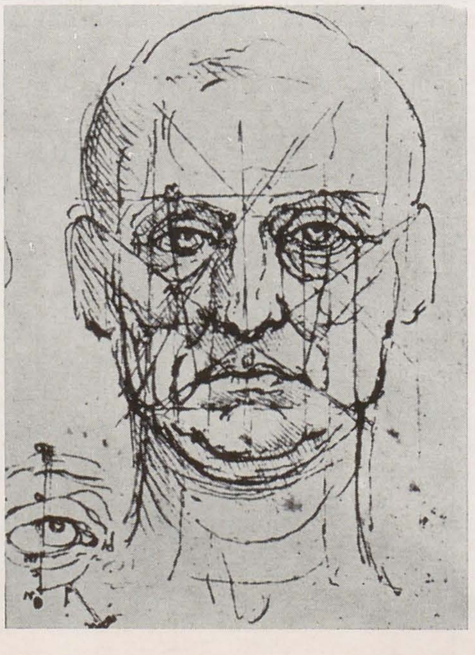
* Gottfried Schadow: *Polyklet, oder von der Massen des Menschen*, Berlin, 1834.
** Ch. P. Bellay, *Proportions du corps humain*, Delagrave.
*** Jean Cousin, *L'art de dessiner*, Paris, 1758.

epocile, să se ajungă : acela de a reproduce corpul uman în cea mai mare frumusețe și perfecțiune a lui, căutînd a fixa regulile cu ajutorul cărora s-a crezut că s-a ajuns la aceste rezultate, și aceste reguli am gîndit să le grupez în vederea *utilității practice* pentru studiile care sînt de domeniul Artelor-frumoase" *.
Singurul comentariu asupra semnificației estetico-istorice a sistemelor de proporții este cel al istoricului de artă Panofski **. Acesta găsește (fără a ține seamă că toate sistemele exprimă, în fond, același lucru) că deosebirile sistemelor de proporții provin din diferențele stilurilor artistice care le-au dat naștere. Panofsky leagă deosebirile modalităților de împărțire a corpului de concepții artistice deosebite, făcînd ca ele să apară ca o „emanație a stilurilor".
Pornind de la această teză, el arată astfel că sistemul egiptean, „carelajul", este un sistem pur constructiv în care antropometria obiectivă și măsurile artistice tehnice coincid. Canonul egiptean era utilizat de „scribii de contururi" pentru a multiplica opera unui maestru creator.
Grecii au avut o altă concepție. Ei vizau captarea frumuseții și prescrierea ei sub formă de normă. Canonul grec – avînd ca tip Doryforul – despre care a scris Plinius este o emanație a gîndirii platoniciene, a unei armonii numerice care dirijează, deopotrivă, universul și formele omului. Sistemul compară părțile între ele, și cu întregul, descifrînd astfel o armonie scriptică imanentă. Rațiunea artistului întîlnea aici rațiunea divină.
Sistemul este numit „organic", spre deosebire de cel egiptean, socotit „constructiv mecanic", deoarece în canonul grec sînt comparate segmente, unități anatomice, cu întregul organic. Deosebirea, mai subtilă însă, față de cel egiptean, constă în faptul că la greci antropometria nu se mai aplică întocmai măsurilor artistice. Se știe că grecii adaptau cu suplețe canonul nu numai vîrstelor, dar și racursiurilor aduse de mișcările corpului, precum și de amplasamentul statuii în spațiu.
Aceste modificări, făcute „din ochi", au fost numite de Vitruvius „modenaturae". El cunoștea bine sistemele grecești ale lui Polyclet și Lysip, pe care le-a numit „aritmetice" (bazate pe măsurători care utilizează numerele întregi și fracționare), precum și speculațiile mai subtile asupra proporțiilor, bazate pe „numere incomensurabile", sisteme pe care le-a numit „geometrice" (bazate pe raporturile numite în Renaștere „secțiunea de aur" și „divina proporție").
Pentru Vitruvius problema proporțiilor nu a fost o simplă problemă de tehnică a construcției corpului, ci un motiv de speculație filozofică în care corpul uman, universul și arhitectura însăși ascultă de aceleași legi armonice. El este primul care a legiferat „măsura umană" în arhitectură, construind templul după proporțiile corpului și comparînd stilurile doric și ionic cu corpul masculin și feminin.
În arta medievală se renunță la determinarea proporțiilor „obiective" (pe cale antropometrică) și, organizîndu-se pictura în suprafață, „planar", se recurge „schematic" numai la procedeul constructiv, tehnic.

* Ch. P. Bellay era „inspector al învățămîntului desenului".
** Ervin Panofski : *L'oeuvre d'art et ses significations. L'histoire des proportions humaines, conçue comme un miroir de l'histoire des styles* – Gallimard, 1955–1969.







Teoria bizantină a proporțiilor are, ca punct de plecare, articulația organică, însă aplică sistemul modular, exprimînd dimensiunile în „lungimi de cap", sau de față. În *Manualul pictorilor de la Muntele Athos* *, se atribuie feței, spre exemplu, o unitate, apoi : 3, torsului ; 2, părții inferioare a gambei ; 2, de asemenea, celei superioare ; 1/3 (o lungime de nas) părții superioare a capului, înălțimii piciorului și gîtului; $1^1/_3$, lărgimii jumătății pieptului; 1, lungimilor interne ale antebrațului și brațului; 1, mîinii etc., etc.
Acest canon bizantin „cu 9 lungimi de față" este reluat în trecento de Cennino Cennini, iar prin „tratatul" acestuia pătrunde în teoria artei din epocile următoare pînă în secolul al XVII-lea și al XVIII-lea.
Este remarcabil că acest canon – contrar opiniei lui Panofsky – este identic cu cel al lui Vitruvius, care se poate citi fie ca sistem al fracțiilor comune ale întregului, fie ca un sistem modular. (Capul, spre exemplu, poate fi socotit a opta parte a corpului, sau corpul este considerat ca avînd 8 capete, cum gîndim în mod obișnuit raporturile, prin multiplicarea unei unități).
Este probabil că semnificația cosmologică cu care era încărcat acest canon în Renaștere provenea din scrierile „Fraților purității", o confrerie arabă din secolul al IX-lea și al X-lea, în care, anticipîndu-se bizantinul, erau exprimate dimensiunile corpului cu ajutorul unui modul. Acest canon făcea parte dintr-o cosmologie „armonică" în care totul era unificat cu ajutorul corespondențelor numerice și muzicale. El nu reprezenta un sistem artistic constructiv, cum era, bunăoară, cel schițat de Villard de Honnecourt **, care oferea, în același timp, proporțiile și schema constructivă a unei figuri.
Este evident că sistemele Renașterii, „Exempeda" lui Alberti și desenul lui Leonardo poartă semnificațiile celor două izvoare : cea estetică normativă, de proveniență greacă și cea cosmogonică, de proveniență arabă, medievală.
Sfîrșitul speculațiilor asupra proporțiilor corpului este văzut de către Panofsky în părăsirea unei concepții obiective a artei și în invazia subiectivismului în interpretarea naturii. Această atitudine este pregătită încă de la sfîrșitul Renașterii și are originea în „barochismul" lui Michelangelo.
Stilurile subiective, „picturale" după Wolfflin, reprezentate în special de pictura olandeză din secolul al XVII-lea, apoi de impresionism în secolul al XIX-lea, ca și manierismul și barocul secolelor XVI și XVII, care au alungit, ondulat și torsionat figura umană, nu puteau să se mai intereseze de studiul și teoria proporțiilor.

* *Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos* – Ed. Godehard Schäfer, Ed. franceză Adolphe Didron.
** Villard de Honnecourt: *Albumul de schițe*, secolul al XIII-lea.

Fig. 6. Sistemul proporțional al lui Alberti, „Exempeda", sistem estetic normativ ; măsurile „omului frumos" sînt efectuate cu „rigla lui Alberti" – 1/6 din înălțime = lungimea piciorului.

Fig. 7. Canonul lui Leonardo, emblema omului microcosm (unind cele două figuri proporționale ale lui Vitruvius). Sistemul de măsurători compară părțile între ele și cu întregul ; rigla împărțitoare desenată dedesubtul laturii inferioare a pătratului are diviziuni de la 1/2 la 1/120.

Fig. 8. Leonardo da Vinci : una din schițele proporționale ale feței. Numeroasele variante proporționale concepute pentru figură arată ezitările artistului în fața constatărilor antropologului.

Interesantul studiu al lui Panofsky se termină cu îndemnul lui Goethe *, făcut într-o concepție esențial clasică a artei: „A elabora un canon al proporțiilor masculine și feminine, a se interoga asupra variațiilor în care se înrădăcinează diversele caractere, a examina mai îndeaproape structura anatomică, și a se căuta frumoasele forme, semnificînd perfecțiunea exterioară".

Este evident că îndemnul lui Goethe este cel al clasicismului timpului său și că problema proporțiilor nu a apus cu orientarea lui Michelangelo către „atti e gesti", nici cu studiul racursiului figurilor „plutitoare" sau „plonjante" ale lui Tintoretto sau Coreggio, care a înlocuit, la un moment dat, studiul clasic al proporțiilor.

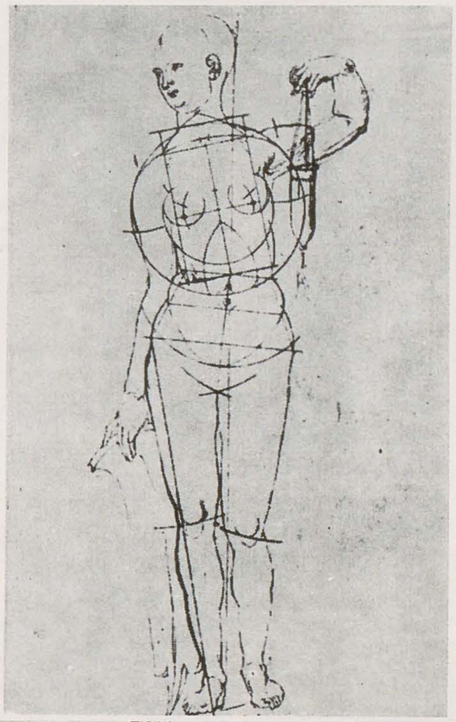
Considerînd semnificația socială a clasicismului, întîlnim adesea legătura lui cu spiritul aristocratic, conservativ și normativ, cu structurile centralizatoare, și, în antichitate, cu feudalismul despotic. Canonul proporțiilor corpului este astfel „un simbol arhitectonic al lumii feudale", cum a considerat cu multă pertinență Hausenstein **. Prototipul său este acel faimos canon egiptean, în baza căruia, legendarii artiști greci, Telekles și Theodoros, lucrînd, unul în Samos, și altul în Efes, cîte o jumătate a unei statui a lui Apollo, le-au putut pune de acord, cu cea mai mare ușurință. Desigur, statuia avea stilul egiptean, frontal, măsurabil în cele patru planuri ale corpului geometric din care se născuse.

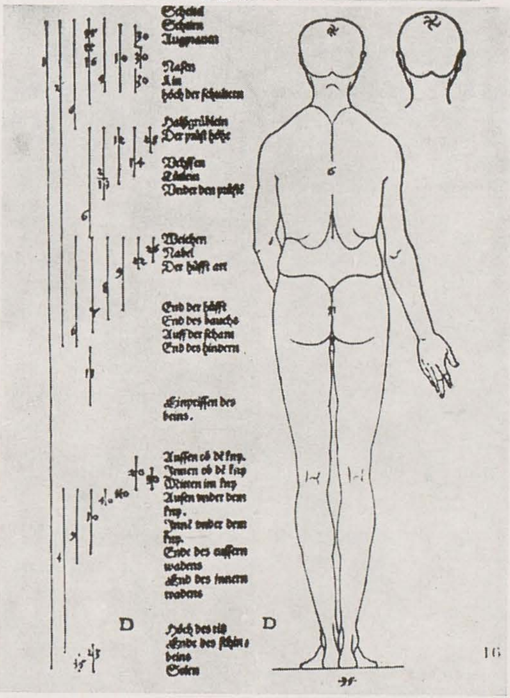
Este de asemenea evident că atunci cînd, sub influența spiritului „burghez" „liberal" al Greciei lui Pericles, și ceva mai înainte, corpul uman nu mai era zeificat, ci devenise „măsura lucrurilor", canonul (Doryforul lui Polyclet) își pierde rigiditatea și, odată cu mișcarea de balans a bazinului, el nu mai putea fi construit decît după impresie, „din ochi". Acest canon este o creație a geniului științific analitic, burghez, cu sistemul măsurilor medii. El părăsește — sub influența spiritului filozofiei lui Protagoras și a Sofiștilor — înțepenirea și conservativa „Idutés" a nobilului tip, gracil și hieratic, înlocuind-o cu democratica înfățișare a Doryforului.

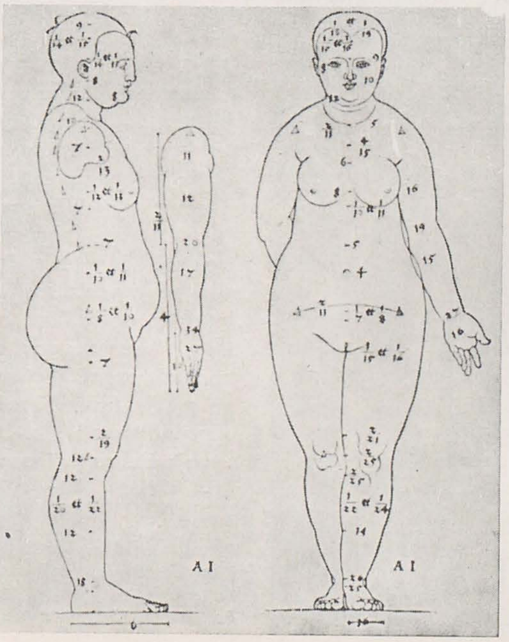
Eternitatea cedase locul relativității și individualismului; clasicismul „feudalist" evoluase spre clasicismul democratic al secolelor V și IV, iar această estetică a „mediei" burgheze avea să evolueze către haosul fără regulă al naturalismului elenistic.

Canonul corpului nu este decît unul singur, cu multiple soluții tehnice, legate mai mult sau mai puțin de stilurile artistice. Acest canon este legat de aspectul cel mai general al corpului, închipuit nemișcat pentru eternitate, simbolizată prin geometria constructoare și armonizatoare. Canonul simbol are, bineînțeles, legături cu realitatea, pe care o generalizează, și a devenit, cu timpul, un obiect de studiu al învățămîntului artistic, deși simțul proporțiilor artistului s-a educat totdeauna și s-a desăvîrșit prin studiul corpului, iar nu prin studiul canonului, oricare ar fi fost forma sa. Canonul este practic inaplicabil „modelului" de atelier, așezat la înălțime, pe un podium și mișcat tocmai pentru a rupe simetria sa monotonă, singura care dă siguranță măsurilor.

* I. W. Goethe, *Scrisoare către I. W. Meyer*, 1791.
** Wilhelm Hasenstein, *Die Kunst und die Gesellschaft*, München, 1916.







Antropologia modernă nu a adus nimic pentru studiul proporțiilor artistice. Cînd Paul Richer * a elaborat canonul său anatomo-artistic după datele antropologului Topinard, nu a cîștigat nimic prin precizia măsurătorilor și a datelor statistice, căci, întorcîndu-se la metoda artistică a diviziunii prin înălțimi de cap, regăsea vechea concepție și formă a proporțiilor canonice.

Tot cîștigul antropologiei în studiul proporțiilor din laboriosul capitol al morfologiei umane s-ar putea rezuma în însemnarea lui Ingres: „La longueur du torse chez les hommes, grands ou petits, varie peu. Aussi un torse grand relativement aux jambes indique un petit homme; un petit torse accuse la longueur générale de l'individu" **.

Dürer, care a centrat tratatul proporțiilor pe studiul variantelor corporale, nu a cunoscut această regulă.

Absența unor multiple perspective asupra problemei proporțiilor a făcut ca aceasta să fie înțeleasă unilateral. Proporțiile, atît „aritmetice", cît și „geometrice" își au originea în natură, cum a arătat și cercetătorul Matila Ghyka ***. Natura este aceea care inspiră artistul și care-i desăvîrșește simțul înnăscut al proporțiilor. Părerea lui Dürer, exprimată în finalul tratatului, că proporțiile și măsurătorile nu valorează decît în mîna celor ce știu să deseneze, a precedat afirmația lui Le Corbusier ****, după care „modulorul" nu este eficace decît în mîna celor talentați, aprecierea lui Einstein că acest modulor „este o gamă de proporții care face răul dificil și binele facil", și moțiunea arhitecților londonezi, după care „sistemele de proporții fac desenatorilor buni dificultățile mai ușoare iar celor răi mai grele".

O reconsiderare a studiului proporțiilor prin prisma cunoștințelor actuale arată legătura canonului cu un stil artistic: stilul canonic al artei societăților feudale și al artelor clasicismului. Ea reactualizează concluziile cercetărilor lui Dürer, adevăratul creator al premiselor gîndirii moderne a problemei proporțiilor, prin care disocierea conceptului de formă de acel de număr a considerat armonia, echilibrul și balanța părților și întregului, constatată în natură, drept adevăratul cîștig al studiului proporțiilor.

* Paul Richer: *Anatomie artistique*, 1890 și *Canon des proportions du corps humain*, 1893.
** Ingres, *op. cit.*
*** Matila C. Ghyka: *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, Gallimard, 1927; și: *Le nombre d'or*, 1935.
**** Le Corbusier: *Le Modulor* (o reluare a problemei proporțiilor sub aspectul tehnologic al standardizării și producției seriale).

Fig. 9. Dürer: Sistem proporțional ideal, construit cu rigla și compasul, după măsurile lui Vitruvius. El este anterior cercetării proporțiilor variantelor formelor corporale.

Fig. 10. Figura D din Tratatul de proporții al lui Dürer (variantă înaltă și subțire). „Împărțitorul" desenat în figură reprezintă fracții ale înălțimii corpului: 1/2, 1/6, 1/8, 1/10, 1/20, etc.

Fig. 11. Dürer, figura A feminină din Tratatul proporțiilor (tipul viguros, „țărănesc"). Cifrele indică părți ale înălțimii corpului (ex. mîna = 1/10, antebrațul și mîna = 1/4, gîtul 2/11 etc.).

EVGHENI VUCETICI

Expoziția retrospectivă a sculptorului Vucetici, deschisă în vara lui 1978 în sala Dalles din București, a readus în atenție creația unuia din reprezentanții de frunte ai sculpturii sovietice contemporane. Foarte cuprinzătoare, această expoziție care a inclus toate etapele activității artistului și un important număr de desene a demonstrat pe deplin calitățile unei estetici a energiei în expresie. Într-adevăr, s-ar părea că aici a stat problema-cheie care l-a urmărit pe Vucetici de-a lungul întregii sale cariere, foarte fructuoasă în opere monumentale și portrete statuare, totuși mereu străbătută de neliniști și aspirații către un „altceva", brusc suspendate de moartea subită a artistului, intervenită în momentul unor febrile căutări îndreptate spre o autentică autodefinire.

Ca mulți alții, Vucetici a rămas înscris în memoria „de dicționar" al artei vremii sale ca autor în principal al unei opere de răsunet : este vorba de compoziția intitulată „Să transformăm săbiile în pluguri". În realitate, Vucetici a fost și unul din marii portretiști ai artei sovietice, care a știut, în cadrul unor procedee de tradiție rodiniană, să implanteze imaginilor sale o vibrație modernă cu totul specifică, detectabilă și dincolo de retorica oarecum oficială a unora dintre portrete, dar evidentă în lucrările mai tîrzii, de după 1960. Desenele, care au adesea caracterul unui adevărat jurnal de creație, permit și mai ușor urmărirea traseelor pe care a încercat să se afirme sensibilitatea lui Vucetici, o sensibilitate trepidantă, nerăbdătoare, devenită în sculptură un inepuizabil izvor de formulări patetice, de sunete forte.

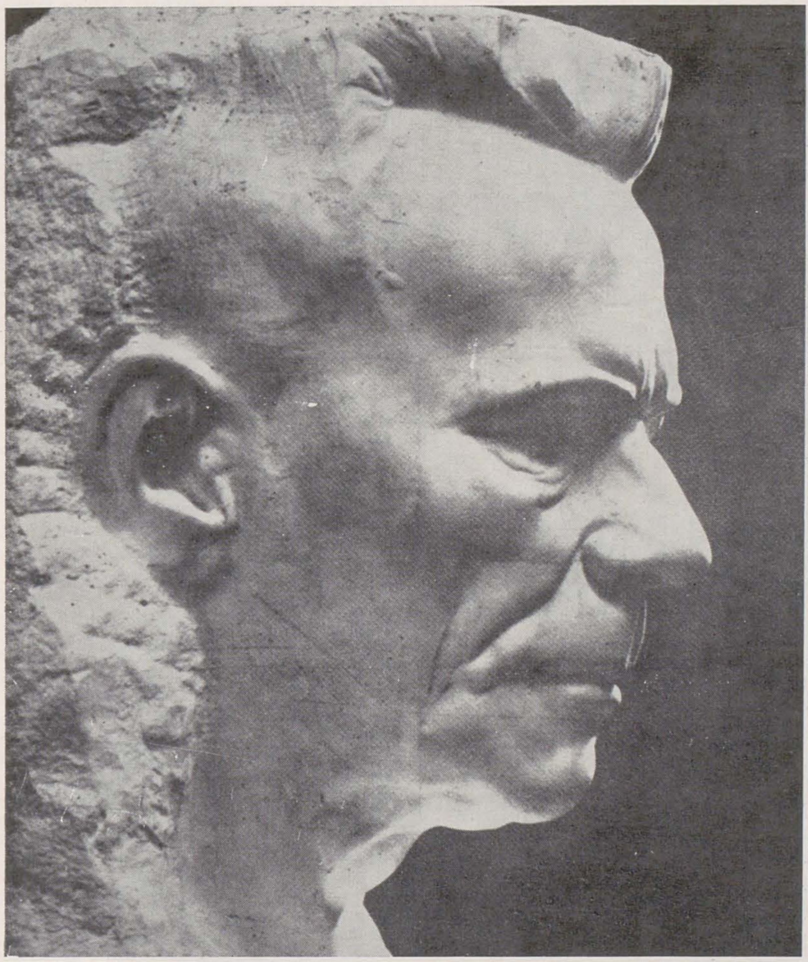
Între principalele realizări ale lui Vucetici se află monumentul dedicat soldaților sovietici din Berlin, monumentul lui Matrosov, monumentul dedicat eroilor luptei de la Stalingrad, o serie de portrete și compoziții inspirate de figura și viața lui Lenin, precum și numeroasele portrete de scriitori, artiști, activiști ai mișcării comuniste din diferite țări ale lumii. Între aceste portrete, cel al pictorului Laktionov, realizat în 1973, este de o deosebită expresivitate și poezie ; o expresivitate care știe să reunească forța și finețea limbajului formelor sculpturale.

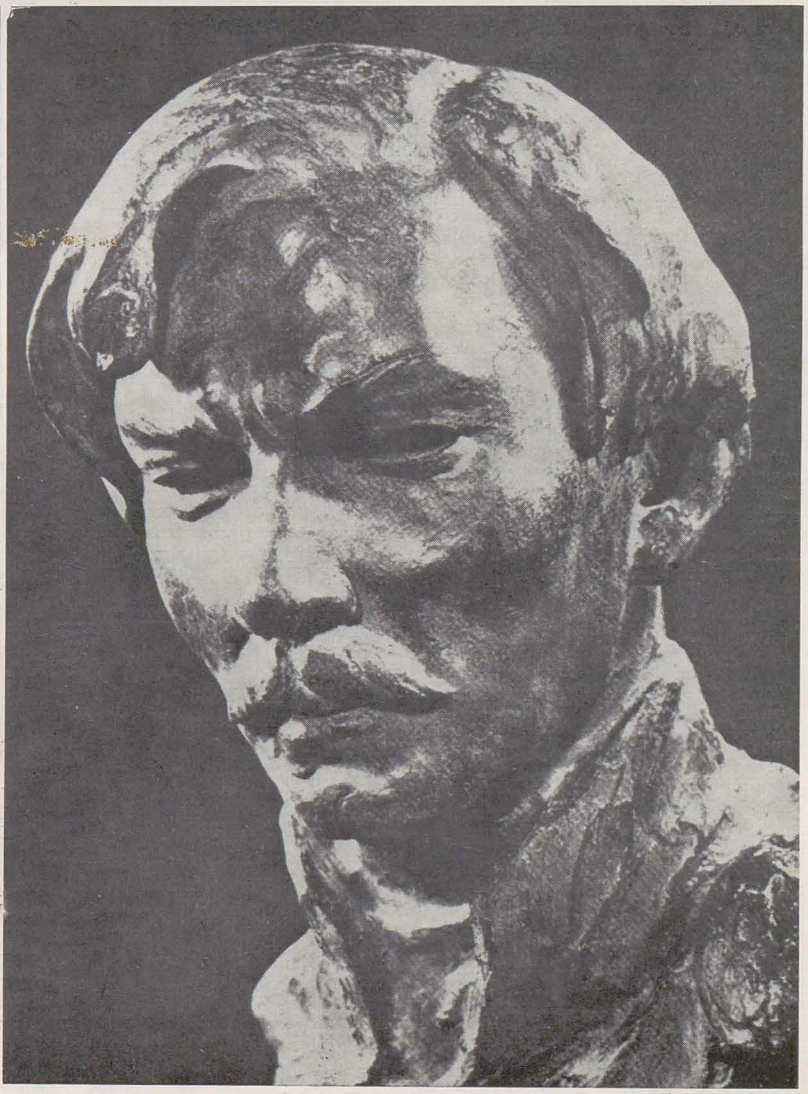
Puțină vreme înaintea morții, Vucetici a creat un important monument amplasat la Kiev : „Memorialul Gloriei", în care accentul principal este pus pe organizarea compozițională a reliefurilor. O concentrare a mijloacelor, o tensiune a limbajului, o nervozitate de abia stăpînită în tratarea formelor, dau acestor imagini de sculptură omagială o intensă căldură umană. Activ și în domeniul urbanisticii, pe care o socotea drept un mediu firesc și cel mai propice pentru dezvoltarea sculpturii contemporane, Vucetici a „trăit" sculptura ca pe una din experiențele de seamă ale culturii contemporane.

A. P.

p. 31 :

Portretul academicianului A. D. Speranski, marmoră, 1940
Victorie, alegorie, marmoră, 1973
Portretul pictorului A. I. Laktionov, bronz, 1973
Portretul lui Ciokan Volihanov, marmoră, 1961





nichita stănescu și sorin dumitrescu

Cartea de artă are – cel puțin de la volumul ,,Parallèlement'' de Verlaine, cu litografii de Bonnard, editat de Vollard – o tradiție destul de îndelungată. Ea a fost înțeleasă uneori drept carte de lux, pentru bibliofili ; în care totul – de la hîrtie, tipar, calitatea imaginii – este la superlativ. Printre corifeii domeniului trebuie neapărat amintiți Picasso, Matisse, Chagall, Max Ernst, Dali. Începînd cu aceștia, vizualizării textului – aici fiind vorba fie despre ,,traducerea'' în imagini, fie de comentariu, chiar de posibilă divagație plastică, din exces de interpretare – i se substituie treptat un parcurs paralel între artă și poezie. (Intrînd în funcțiune, inevitabil, și gradul de notorietate, de multe ori nu se mai știe exact cine pe cine ,,ilustrează'').

Pasul următor, cantitativ destul de impozant, este al artistului plastic producător autonom de carte, adesea de carte-obiect (Filiou, Manzoni, Oldenburg, Johns, Dieter Rot etc.).

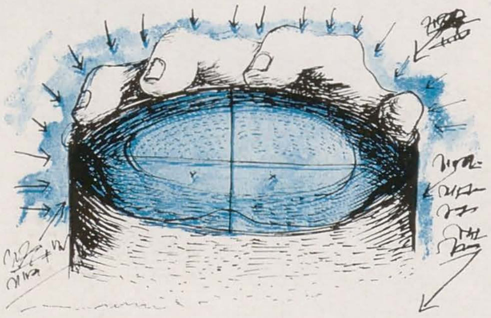
Se înțelege că, în legătură cu volumele ieșite din colaborarea prietenilor Nichita Stănescu – Sorin Dumitrescu, ne referim aici doar la imaginile care – cum se scrie în ,,Epica magna'' – însoțesc textul poetic.

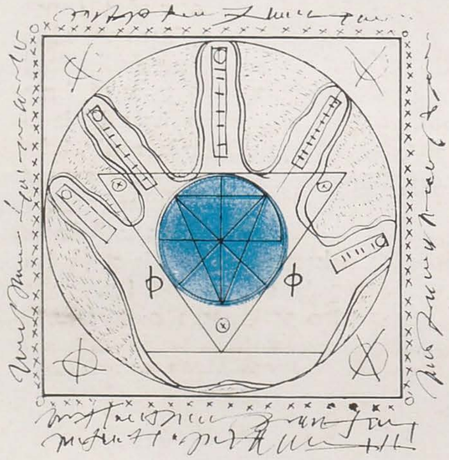
Sesizăm lesne că în nici un caz nu este vorba despre ,,ilustrații'' cu pretenții explicative, ci de o analiză empiric-psihologică a caracteristicilor procesului creativ (trăire și înțelegere a domeniului poetic). Pentru volumul amintit, interesul plasticianului se îndreaptă mai cu seamă spre momente cosmogonice (imagini cu valoare de centru) și constructe multiple. El nu-și refuză nici improvizația, procesele notorii, obliterarea (ștergere ,,bifare'') parțială a limbajului. Mai recent, putem sesiza trecerea spre o viziune mai teoretică (teoria ,,ajutor pentru clarificare'' spunea Klee), deplasarea în direcția arhetipurilor înțelese ca termen de legătură între datele colective și individuale, simboluri și motive (,,semne'', spune plasticianul) ce concretizează cunoașterea bazată pe structuri condiționate apriori (printre care funcția simbolică a culorii).

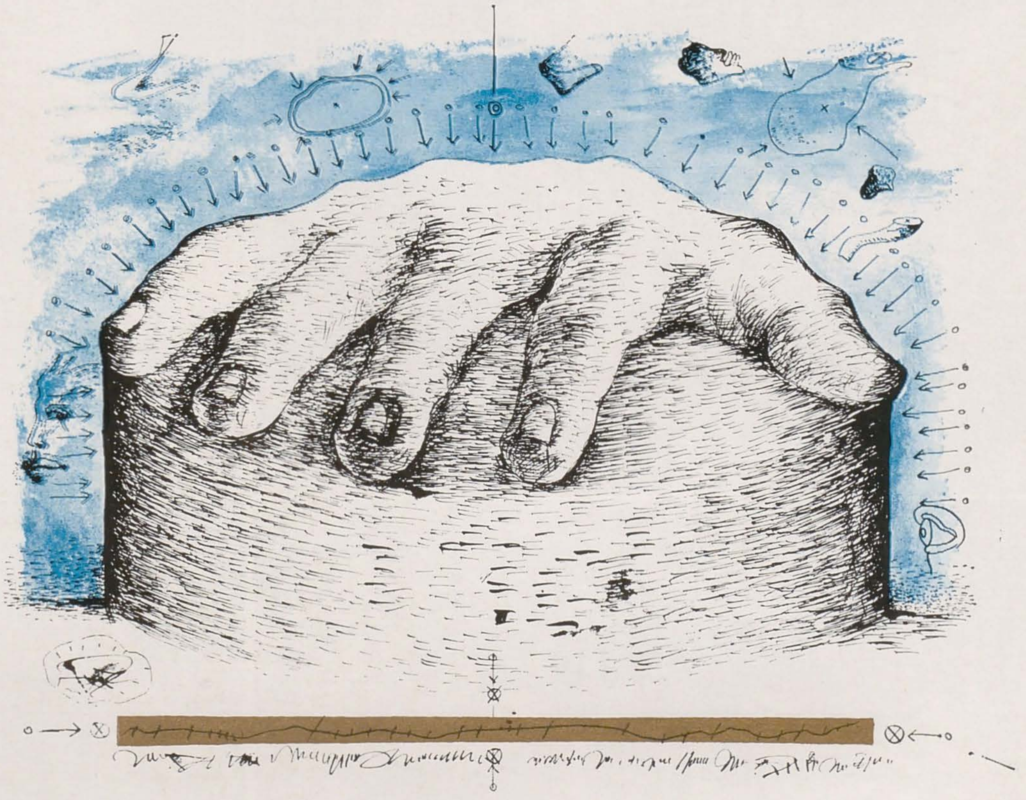
Publicăm în avanpremieră cîteva fragmente din volumul aflat în pregătire la Editura Albatros. Pentru autori este un remarcabil exemplu de co-realizare : iar ca aspect tipografic încă un moment de referință în arta cărții la noi.

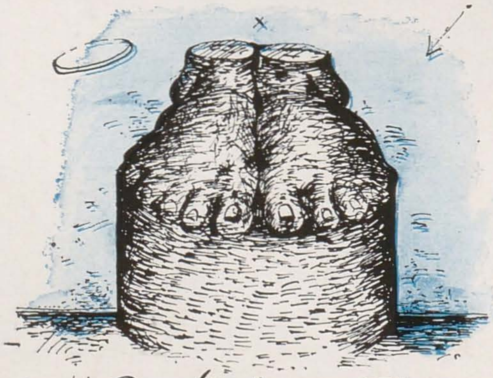
MIHAI DRIȘCU

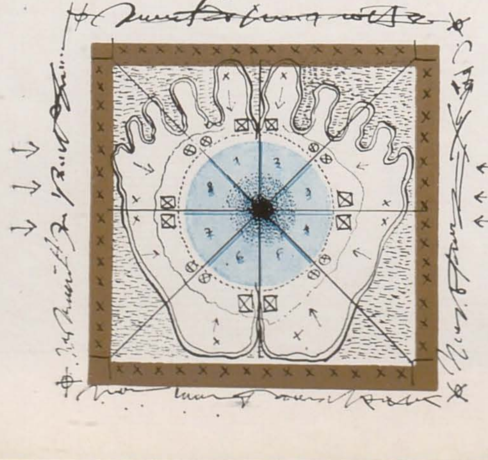
operele imperfecte

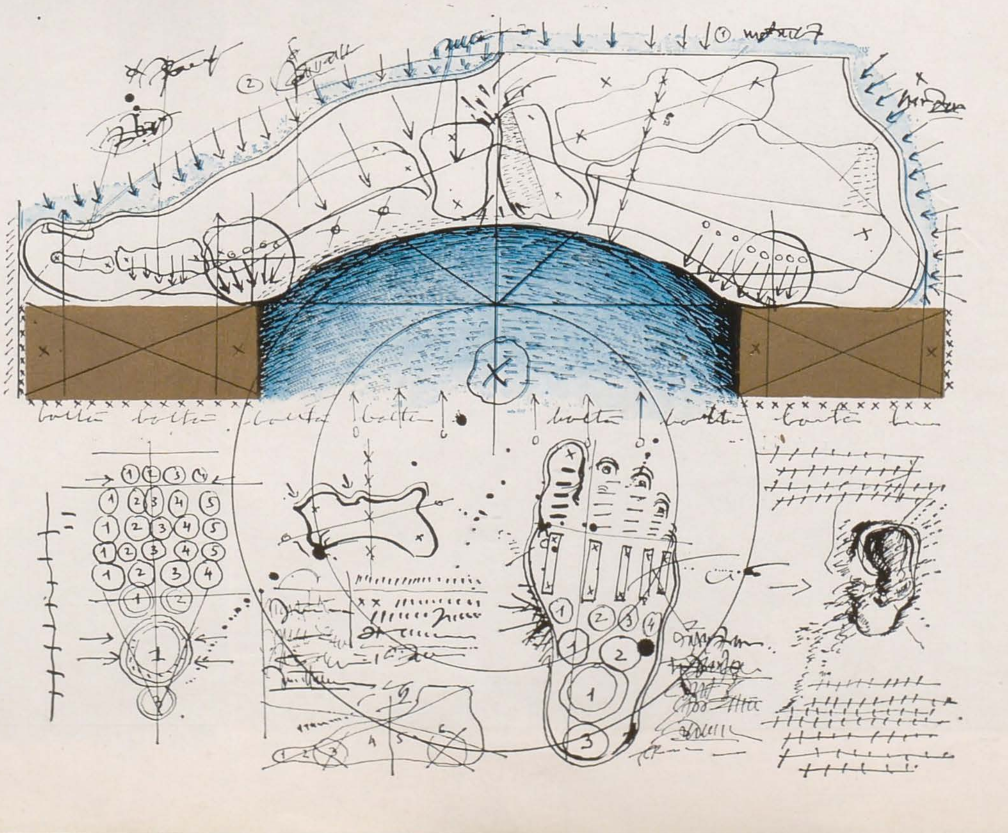












LUMINĂ RUGINIE

Ca din pielea unui copil slab și bolnav
bătînd în frunzele obosite,
umbra ei pare un plîns,
un rîu care urcă spre munți,
cu pești morți în el,
mai mult mirosind,
aproape necurgînd
literă smintită.

MENUET

Brusc, pasărea nu a mai vrut să fie pasăre,
dar n-a avut noroc de moarte,
n-a avut noroc
Brusc, aerul,
el n-a mai vrut să fie aer,
dar n-a avut noroc de moarte,
n-a avut noroc
Brusc, stelele,
nu au mai vrut să fie stele,
dar n-au avut noroc de moarte,
n-au avut noroc
Brusc, coerența, ea,
a vrut să fie o incoerență,
dar n-a avut noroc de păsări,
n-a avut noroc !

ASCULTÎND UN GREIERE

Liniștea acestui greier singuratec, prin noapte
taina foștilor soldați o cerne
Cuvîntul victorie are pleoape lungi,
mari și genoase și de somn
un orizont de adolescenți
care au murit în toate războaiele,
se luminează și devin rumeniți ca niște pîini
Miroase a carne friptă, mamă,
și a coajă rumenită miroase, mamă !
Pleacă din fustele mele, blestematule,
îmi zise bătrîna,
ține-te de la mîncare și de la apă,
altfel, blestematule,
o să ajungi tu însuți
să ții altora
de foame
și de sete.

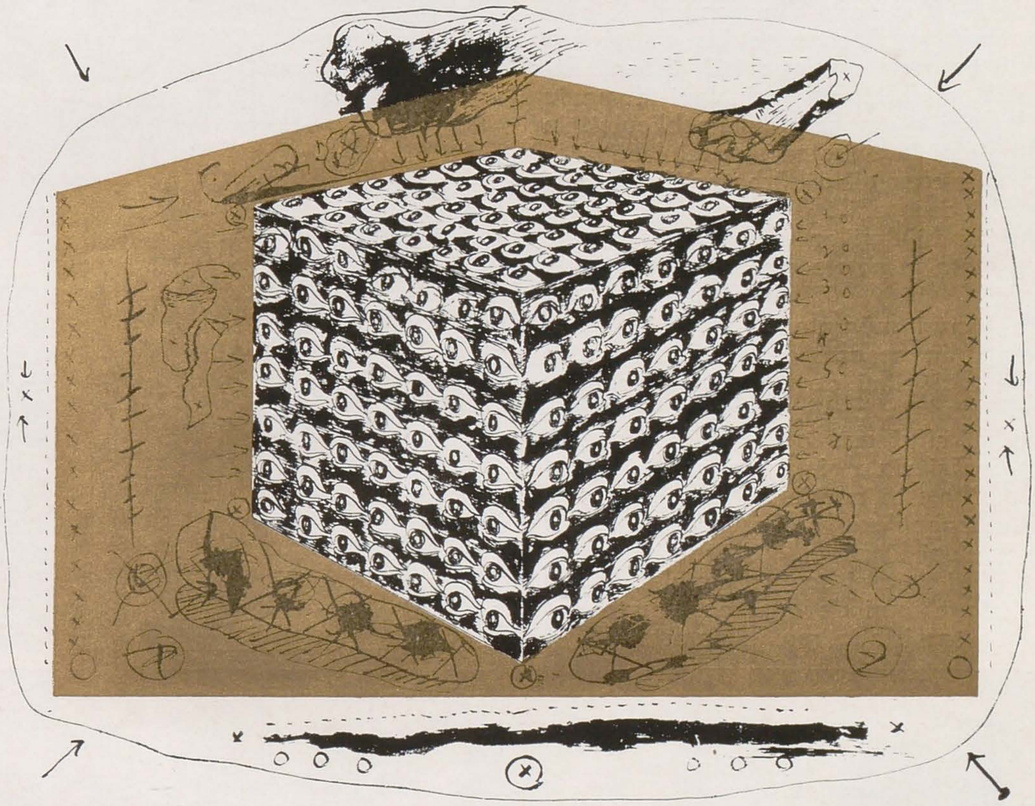
FRIGUROSUL DE FRIG

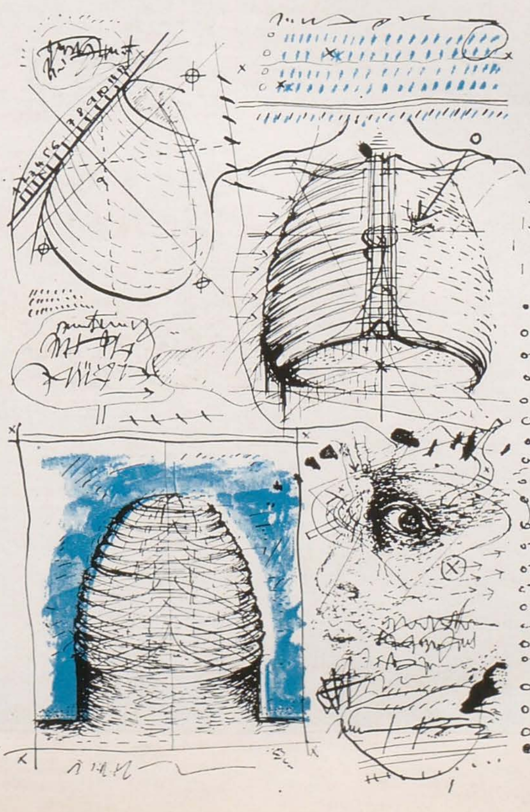
E frig astă-seară, afară,
cele două jumătăți ale creierului
mi le-am înghesuit în ochi
ca să stea la căldură
sub țeasta polară
Păsările nimănuia,
vulturii, ciorile, și cucuvelele,
corbii, pițigoii
și sub umbra sprîncenelor,
nenorocitele de vrăbii,
stăteau toate înghesuite
în capul meu, acum
Creierul meu stă înghesuit în ochii mei,
nu-mi atingeți genele, vă zic,
nu mi le atingeți !
Stafiile simunului stau pe ele
ca pe niște crenge,
numai tu care mă înțelegi,
mă înțelege.
De aceea, te rog eu pe tine,
nici măcar nu mă atinge
cu o privire

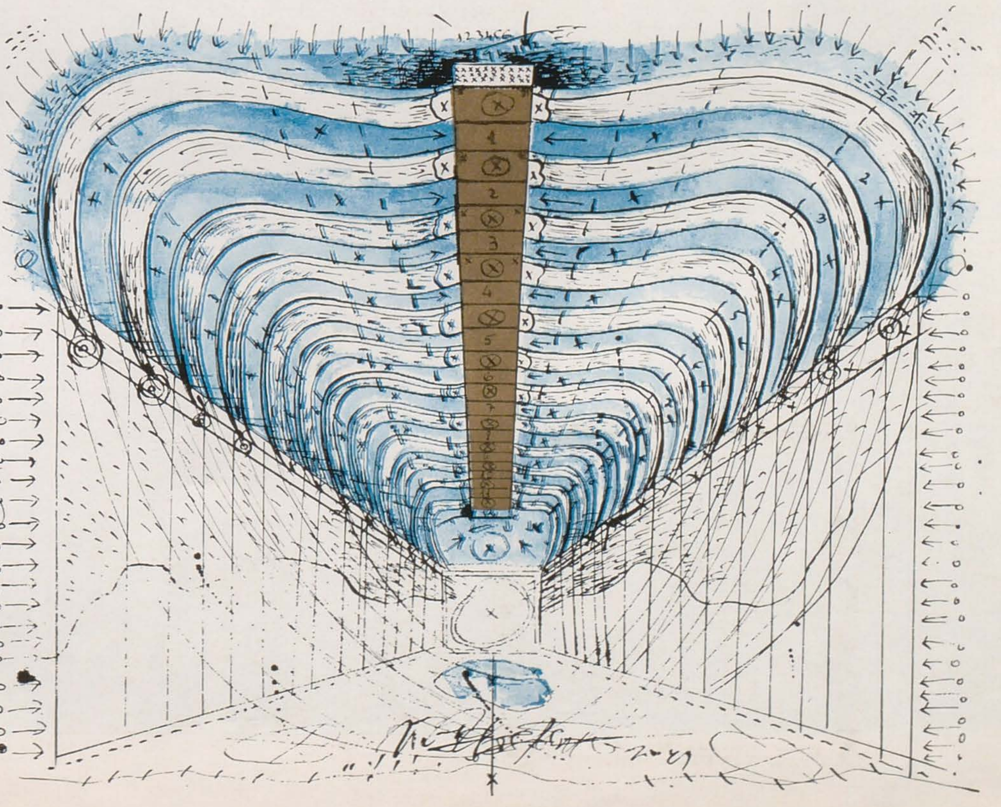
Pielea mea toată e o meninge,
o revelație, tu umilire !

CĂTRE FIICA FEMEII

În mijlocul luciului apelor
se făcuse un vîrtej absorbitor,
gura sugea sînul cerului
din sfîrcurile stelelor.
Ar trebui un sicriu pentru lapte,
un plîns pentru moartea luminii !
Tăcerea nu e nenorocul surdului,
lumina nu e nenorocul orbului,
ele sunt numai triste cuvinte
ale creierului orb, ale creierului surd.
Iubito, taci tu, iubito,
nu mai lumina tu,
nu-mi mai spăla singurătatea
cu lumină
și cu tăcere !







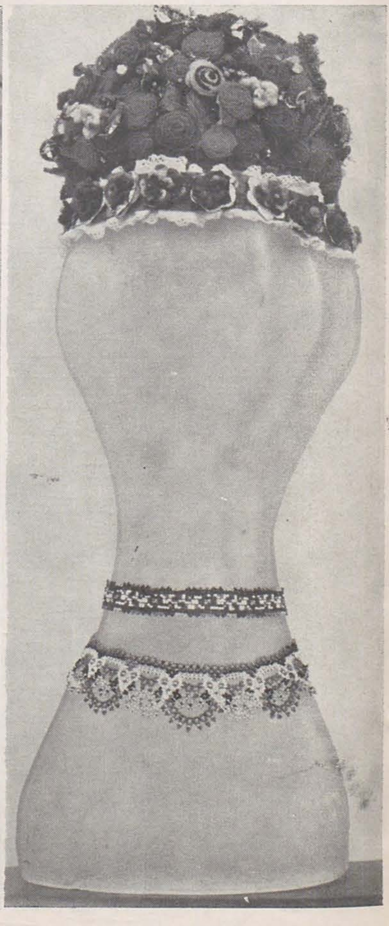
ACOPERIREA CAPULUI ŞI PODOABELE ÎN ARTA POPULARĂ ROMÂNEASCĂ

PAUL PETRESCU

În sălile de la șosea ale „Muzeului Satului și de Artă populară“, rezultat din comasarea a două vechi muzee bucureștene, după cum reiese din titulatură, a fost prezentată publicului, în luna iunie 1978, o parte din tezaurul de artă populară românească strîns cu imensă trudă timp de aproape 100 de ani. Expoziția a fost dedicată unui domeniu ceva mai puțin cunoscut publicului, în întregul și în unitatea sa : felul de acoperire a capului la bărbați și femei precum și accesoriile de categoria podoabelor și bijuteriilor tradiționale, lucrate și purtate în satele din toate provinciile țării.

Din lucruri mărunte și simple se închează în această expoziție o imagine nu numai plină de farmec a unei lumi aparținînd în cea mai mare parte trecutului, ci și una adînc grăitoare despre însăși viața și istoria poporului român. Nu este nevoie să fii specialist în cultura populară românească pentru ca să înțelegi limpede, din perindarea atîtor feluri de a-și acoperi capul ca și din multele chipuri de a face și purta podoabe, că istoria românilor este una și aceeași în spațiul carpato-danubiano-pontic. Coordonata fundamentală a unității se împletește indestructibil cu cea a permanenței și continuității românești în marele spațiu de formare și de viețuire a unui popor ce-și are săpate în piatră însemnele portului său. Este impresionantă suita de imagini a glugii și a ștergarelor de cap, așa cum este ea înfățișată în expoziție : de la glugile dacilor de pe Columna lui Traian, la cele purtate de moldovenii din Pipirigul Neamțului desenate de Szathmary în secolul trecut și la cele ale Hațeganilor și Pădurenilor zilelor apropiate de noi. Două mii de ani au trecut peste această simplă și în același timp măreață piesă a portului popular românesc ; două mii de ani ce au trecut pe lîngă forma și decorul acestei glugi românești, aceeași în Transilvania, Moldova și Țara Românească, aceeași pe vremea dacilor

1. Daci purtînd glugă (pe Columna lui Traian) ; 2. Acoperămîntul capului în Rădăuți ; 3. Acoperămîntul capului și podoabe aromânești din Dobrogea ; 4. Maramă argeșeană ; 5. Cunună de mireasă din Țara Oașului ; 6. Vedere din expoziție ; 7. Conci cusut cu fir de aur din Banat ; 8. Fes sub maramă din Buzău ; 9. Ceapsă purtată sub ștergar din Hațeg.



Maramă cu fes
zona Buzău,

și astăzi. Puține exemple mai impresionante cunosc, decît acest semn al statorniciei și dăinuirii, țesut din fire de lînă albă, purtînd însemnele nedezlegate ale unor spirale, ale unor coarne, ale unor posibile litere de felul lui „omega" grecesc, din neaflatul alfabet al locuitorilor din Carpații Daciei. De-a lungul secolelor, gluga arhaică a rămas să definească și să marcheze momente solemne din viața bărbaților și femeilor din țara noastră : miresele poartă glugă, mirii poartă glugă în zonele de arhaică civilizație românească păstrată, devenind piesă de ceremonial și ritual, trăgîndu-și sensurile, azi uitate, din cine știe ce străvechime. Binecuvîntarea astrelor se însoțește cu clipa solemnă a nunții și a morții, transfigurată poetic în Miorița, și aflîndu-și reprezentarea plastică pe glugile moldovenești, sub chipul soarelui, a lunii și a stelelor cusute cu lînă seină pe albul imaculat al țesăturii dreptunghiulare din care sînt croite aceste apărători de vreme rea și de vremuri istorice grele.
Alături de solemnitatea evidentă a glugilor, în expoziție se vede lungul șir al „ștergarelor", albe și ele, purtate de femeile din toate ținuturile țării, încadrînd ovalele figurilor tinere sau bătrîne cu maiestatea lungilor fișii de pînză. Sub nume diferite : ștergare, zăbranice, pînzături, velituri, mînășternuri, peșchire, ele sînt sau albe, simple, sau învrîstate cu alesături, uneori cu mici mărgele introduse pe firele urzelii. Nesfîrșită este varietatea felului de îmbrobodire, de legare sau lăsare liberă a capetelor, sugerînd curățenia, dîrzenia, gingășia, toate în același registru al măsurii și al echilibrului clasic românesc. Ele sînt pentru femei și semnul trecerii dintr-o stare în alta a vieții, marcînd, odată cu „învelirea" capului, trecerea de la statutul de fată nemăritată la cel de nevastă, moment de poezie mărturisit în versuri candide :

„Vremea mi-o venit
Portul să mi-l schimb,
Portul cel fetesc
Cu cel nevestesc",

așa sunînd o poezie din părțile Aradului.
Pentru același moment al nunții, fetele poartă cununi de flori, de frunze, dar și rustice coronițe și diademe făcute din mărgele multicolore. Găteala miresii în satele din Hațeg sau Pădureni se însoțește cu versurile :

„Bine-i stă la cer cu lună
Și miresii cu cunună,
Bine-i stă la cer cu stele
Și miresii cu mărgele,
Bine-i stă la cer cu soare
Și miresii cu o floare",

raportul dintre cer și pămînt, dialogul între om și natură, continuînd firesc în înțelegerea poetică a poporului. Istoria și-a lăsat însemnele în găteala capului și în podoabele tradiționale, în atîtea din zonele etnografice ale României, trecerea timpului și contactele prilejuite cu diferite popoare rămînînd să vorbească despre un trecut curgînd lin sau învolburat. În multe părți din țară, în Buzău sau Romanați, sub ștergarul alb sau marama aurie, se poartă fesul roșu, scund, amintind de contactul cu lumea Orientului. În Banat și în Hunedoara, cepsele sau conciurile grele, cusute cu fir de aur și cu roșu aprins, se aseamănă prin forme și prin tehnica broderiei cu piese similare din Italia sau Burgundia medievală. Iar în podoabele și acoperămîntul capului aromâncelor din Dobrogea, se străvede complicata istorie a lumii balcanice. Toate acestea, lumi și vremuri, pot fi citite și înțelese din contemplarea celor cîteva zeci de mărunte și simple obiecte din originala expoziție de la Muzeul Satului și de Artă populară din București, un fragment elocvent de artă și de istorie.

10. Ștergar cu cusături purtat de o femeie pe Valea Jiului, Hunedoara ; 11. Conciuri și șalere de bani din Banat.

CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE

Trebnje

Intre 29 iunie și 8 iulie a.c. a avut loc a XI-a ediție a *Taberei internaționale de pictură naivă* din Trebnje (Iugoslavia), la care au participat 38 de pictori naivi din Europa, Africa, America. Răspunzînd invitației comitetului de organizare a taberei, din țara noastră a participat pictorul naiv Emil Pavelescu, care a fost distins cu *Placheta de aur* a taberei. La expoziție, pictorul naiv a prezentat două din cele cinci lucrări executate în tabără.

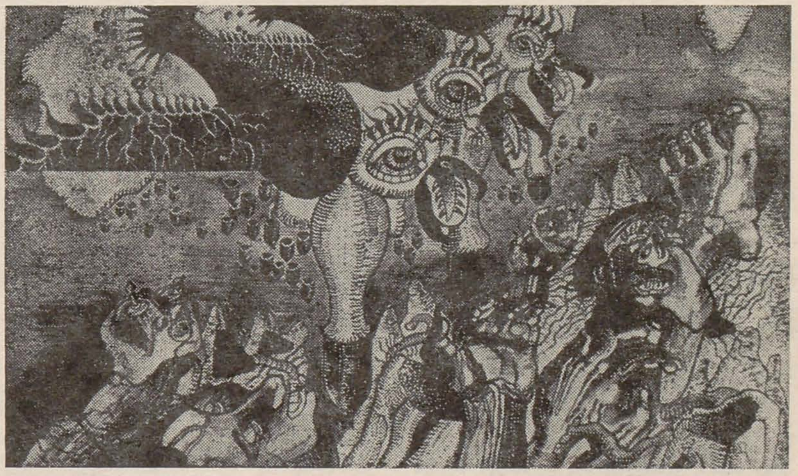
Bremen

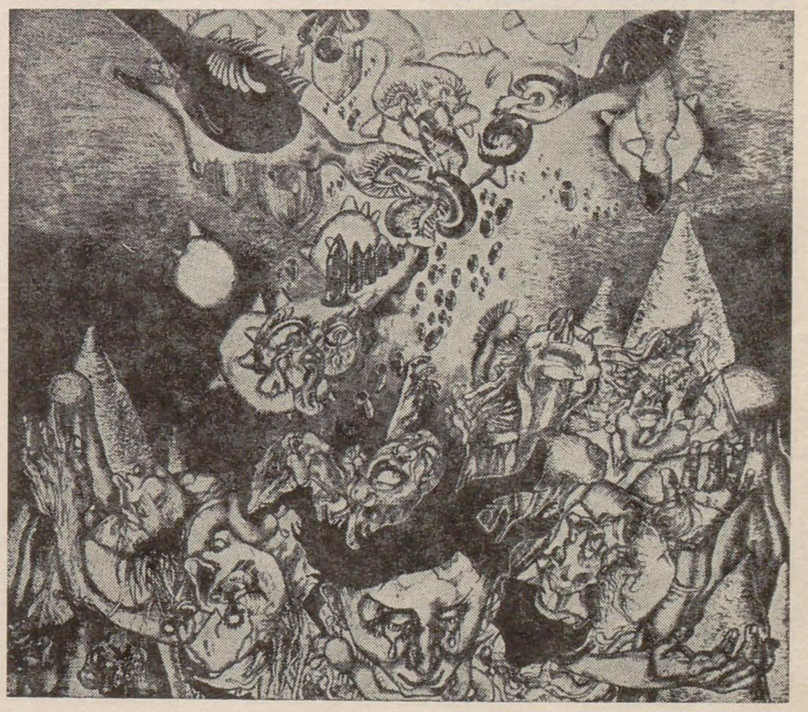
Galeria „GAG" din Bremen a găzduit în luna martie o expoziție personală a artistei *Kira Cristinel-Popescu* (12 gravuri și 30 desene colorate) ; expoziția a fost deschisă în luna aprilie la Travemunde (Hotel Maritim), iar în mai, la Paris (Galeria Blaise-Saint-Maurice).

„Posedă o energie puțin obișnuită — scria despre tînăra artistă o publicație franceză ; grafia ei — trăsături ample ce înconjoară forme agitate, de o anume neliniște — pare un gest de eliberare. Picturile în acrilic sînt „chemări" pentru o lume mai bună. Gravurile, și ele expresioniste, întregesc această interesantă expoziție a unei artiste care are ceva de spus" (*„Le Peintre"*, nr. 565, mai 1978).

„Desenate cu o trăsătură pe cît de precisă, pe atît de energică (se simte că autoarea este de acum stăpînă pe arta gravurii), lucrările Kirei Cristinel Popescu se trag din expresionismul german cu o notă de sensibilitate feminină foarte personală" (*„Le journal de l'Amateur d'Art"*, nr. 626, VI, 1978).

„Weser-Kurier" (16.III.1978) analizează „figurile simbolice" și „simbolismul cromatic" al lucrărilor, iar *„Bremer Nachrichten"* (22.III.1978) elogiază „imaginile, impresionante ca grafie" din piesa intitulată „Apelul pentru pace", imagini ce configurează un infern de trupuri sfîșiate, ochi scoși, grenade și instrumente tehnice ce ar putea să-și aibă originea într-un rafinat organizat atelier medieval de tortură. Subiectele sale, dintre cele mai tragice, continuă comentatorul — ar putea fi intitulate „Era atomică".





CORESPONDENȚĂ

Oradea

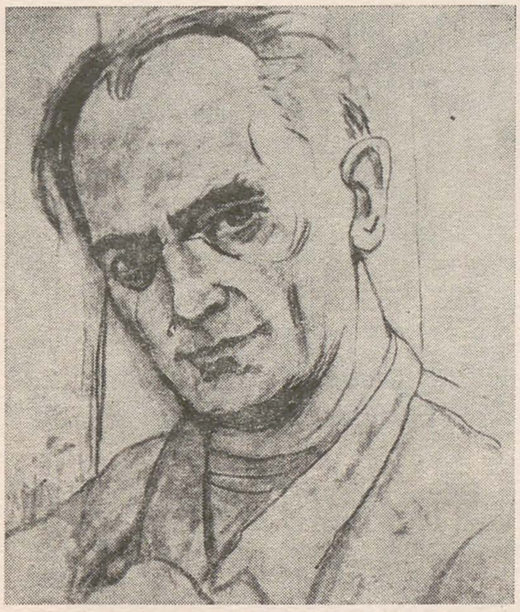
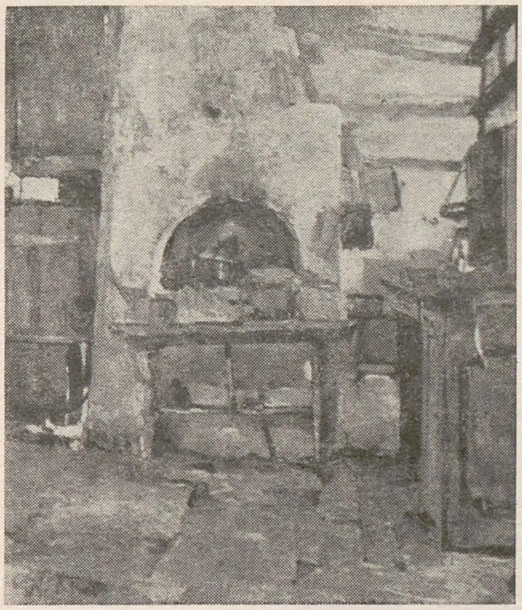
Organizarea de expoziții de artă plastică personale, de grup, retrospective sau în cadrul schimburilor culturale constituie o importantă și constantă componentă a activităților cultural-educative din Muzeul Țării Crișurilor din Oradea, menită să evidențieze o parte din orientările, din modalitățile de expresie ale artei noastre românești.
În această idee se înscrie și expoziția de grup a graficienilor *Ethel Lucaci-Băiaș, Silviu Băiaș, Aurel Bulacu* și *Ileana Micodin*, expoziție a cărei ținută artistică este confirmată și prin seriozitatea cu care sînt tratate plastic, cu statornicie, cîteva teme reluate în cicluri.
Xilogravurile semnate de *Ethel Lucaci-Băiaș* au rațiunea de a determina luarea de atitudine în fața unor aspecte grave ale existenței prin abordarea plastică a unor probleme ce preocupă în mod deosebit lumea contemporană: poluarea – de orice fel – și violența, subiecte ce presupun implicarea artistei în problematica epocii, de pildă prin pledoaria pentru necesitatea menținerii nealterate a echilibrului biologic, psihic, moral *(Poluare IV, V, VI)*.
Silviu Băiaș expune cîteva xilogravuri cuprinse în ciclul *Eclipsă*. Reluînd deci tema în variante ciclice, în construcții articulate, artistul este atent, în primul rînd, la subtilele sugestii de mișcare plană sau în profunzime ale unor culori ca și de stabilitate a altora, datorate nuanțării și saturării lor luminoase, direcționării și ritmului formelor cromatice tot mai esențializate. Imaginile sînt create cu finețea și siguranța stăpînirii acordurilor de culoare, a raporturilor – cu potențe spațiale și afective – semnelor plastice.
Aurel Bulacu pornește de la o realitate concretă: cîmpia Bărăganului, prilej de asemenea pentru interesante sugestii spațiale. Cu mijloace de o reală simplitate expresivă, el ne propune întinderi nemărginite transfigurate poetic, uneori conținînd o atmosferă de o pătrunzătoare liniște contemplativă, într-o împletire de cotidian și mister, de temporal și atemporal *(Porțile cîmpului)*. Dar artistul este interesat în egală măsură de exprimarea unor aspecte actuale ale tehnicizării agriculturii. Aurel Bulacu preferă simplitatea liniei, acuzată sau cu finețe trasată, ductul ce poate sugera spațiile vaste agreste dar și elanul constructiv contemporan.
Cîmpia conține și pentru *Ileana Micodin* bogate resurse de inspirație. Imaginile plastice izvorîte din sensibilitatea artistei, ca rezultat specific al contactului ei cu lumea înconjurătoare și cu permanentele schimbări ale acesteia, recreează, într-o țesătură complexă de semne, o realitate trăită, scrutată cu ardoare pînă la punctul de izbucnire a energiilor ei elementare. În dorința de cuprindere profundă a realului, uneori sînt alăturate imagini din natură, ceea ce determină noi relații între ele, alteori liniile aleargă, se ciocnesc sau se întrepătrund, creîndu-se spații ce par imense, labirintice, proiectînd la scară mărită metamorfozele altfel insesizabile ale naturii într-o sugestivă, permanentă devenire.

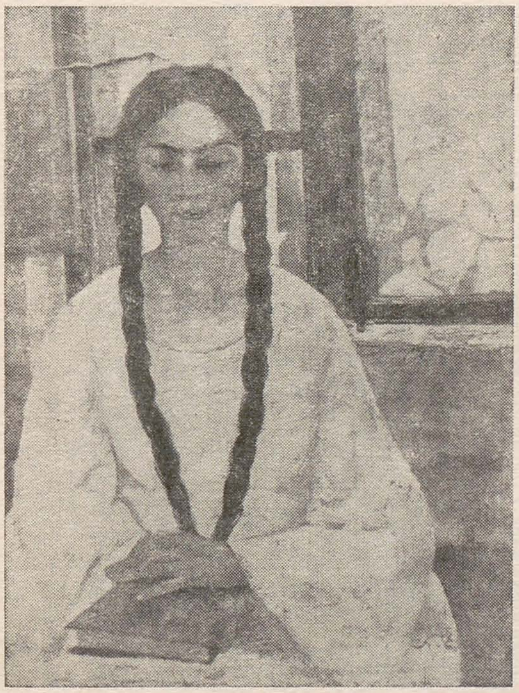
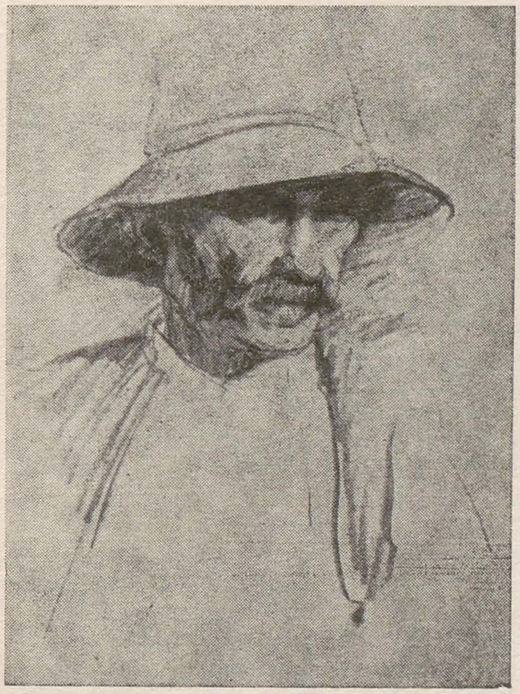
MARIA ZINTZ

Bacău

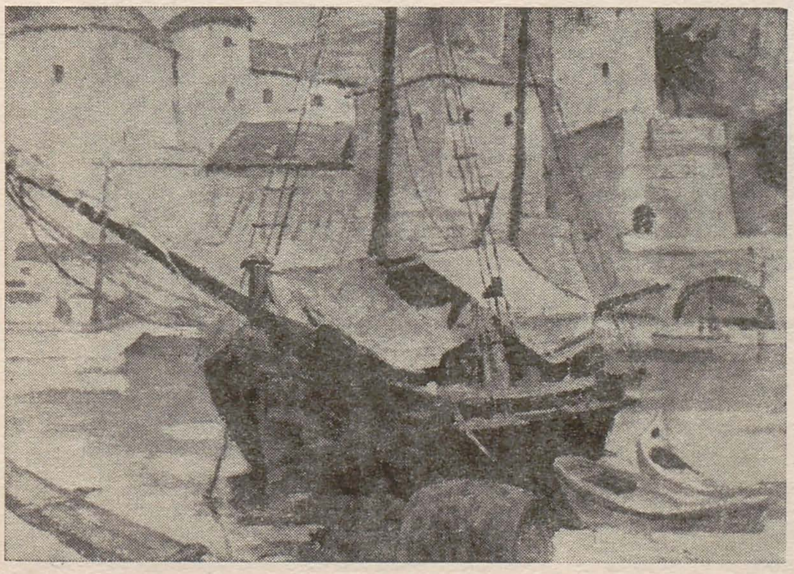
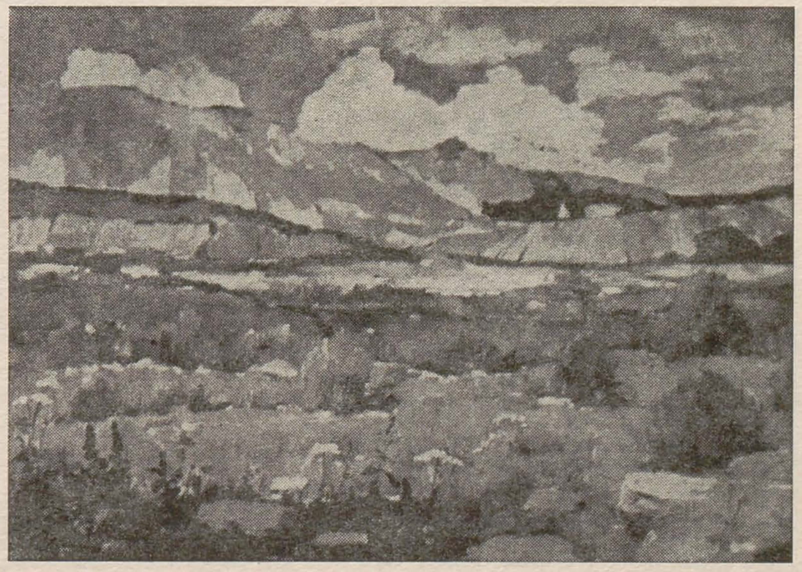
Expoziția retrospectivă NICU ENEA. Creația pictorului Nicu Enea are de depășit, în fața istoriei de artă românești, handicapul unor etichetări grăbite, a căror subiectivitate se datorează în bună parte unor conjuncturi biografice.
Dacă originea sa rurală (s-a născut în anul 1897, în satul Valea Arinilor, județul Bacău, într-o familie de țărani săraci) avea să determine un anumit tipar de sensibilitate, constant, generos și nu neapărat identic cu clișeul, vehiculat în trecut, de „lirism moldovenesc", acest receptacul de sensibilitate a început prin a tezauriza datele culturale oferite de Școala de arte frumoase din București în perioada 1921–1923, cînd tînărul absolvent de Școală normală își începe studiile și unde mai ales pedagogia și viziunea plastică a lui G. D. Mirea își exercită o mare influență asupra sa. După 1925, concomitent cu studiile de la Școala de arte frumoase, pe care o termină în 1928, frecventează o Academie liberă de pictură, avîndu-i colegi pe Jean Al. Steriadi, Gheorghe Petrașcu, Artur Verona, Nicolae Tonitza. În acest context, creația lui Nicu Enea se va resimți, ca și în cazul altor artiști din epocă (Artur Verona, spre exemplu) de academism și impresionism. Dintre lucrările expuse în acea perioadă la Saloanele oficiale, Salonul Ateneului, sau în primele sale expoziții personale (1925 – Bacău, 1927 – Focșani) s-a păstrat portretul intitulat „Elvira", semnificativ pentru unele sensuri și intenții de construcție a desenului sugerînd o viitoare evoluție stilistică ale cărei particularități vom încerca să le deslușim prin intermediul a ceea ce ne oferă retrospectiva.
S-au păstrat destul de multe desene din perioada 1927–1928 (cînd a lucrat în satele Cîțcău-Someș și Sîmbăta de Sus) și la o evaluare mai atentă a acestora găsim o parte din răspunsul ce se impune a fi dat. O ușurință remarcabilă de desenator (care mai și trădează uneori) l-a atras într-un dialog efervescent cu realitatea, foarte antrenant mai ales în direcția unui mimetism exterior. Materialitatea gingașă, eleganța și fluența expresivă a formelor nudului feminin au dictat în mod spontan opțiunea pentru o exprimare de influență academistă, pe care a profesat-o cu consecvență în cadrul acestei direcții tematice, insistînd doar asupra dificultății raccourci-ului (resursele sale de desenator și-au găsit aici posibilități ample de a se desfășura) și a efortului de imaginație pentru decorarea cadrului.
Un spirit de spontană „adaptabilitate" la subiect îl determină să profeseze concomitent cu prima formulă stilistică, în cadrul altor teme, a peisajului, spre exemplu, formulări de altă orientare, ce însumau preocupări ezitante, vag circumscrise postimpresionismului românesc din deceniile 3 și 4.
În 1933, cînd este invitat să călătorească în Serbia de sud, Muntenegru și Dalmația, tînărul pictor se bucura deja în țară de o reală notorietate. Era apreciat, așa cum ne-o dovedește presa vremii, pentru sinceritatea și obiectivitatea lipsită de dramatism sau de sofisticare a tonului, pentru orientarea sa spre subiecte din mediul rural în deplin acord cu literatura epocii sau spre subiecte cu caracter intimist, care își găsesc întotdeauna un loc binemeritat în universul sensibil privat și, în sfîrșit, poate și pentru „cumințenia" exprimării.
Mai puțin cunoscute, preocupările și realizările în domeniul picturii monumentale constituie poate una dintre direcțiile cele mai interesante ale creației sale. Patru compoziții cu subiecte simbolice reprezentînd artele, de mari proporții, aflate astăzi în depozitele Muzeului de artă al R. S. România, alături de schițe și proiecte nematerializate din cauza războiului, ne determină să-l privim pe Nicu Enea în perspectiva drumului marcat de Cecilia Cutzescu-Storck, Olga Greceanu, Costin Petrescu. Practicînd, ca și alți contemporani ai săi, decorarea de biserici pe de o parte, pe de alta contaminat de soluțiile sintetizatoare de expresie monumentală întîlnite în creația unor desenatori de excepție ca Ștefan Dimitrescu sau Camil Ressu, Nicu Enea abordează de această dată personajele din mediul rural din unghiul unei predispoziții vizibile pentru metaforă. Reprezentarea figurală se despovărează de detaliile pitorești, nerelevante, cîștigînd energie expresivă. Proiectarea lor într-un spațiu vast, sugerat prin desfășurări de largi planuri cromatice subtil acordate, asigură un ton personal exprimării.
Foarte activ, animat de intenții dintre cele mai generoase, materializate în pictură cu o impetuozitate asociată nu totdeauna cu o maximă concentrare, Nicu Enea a sporit prin creația sa tezaurul umanist al artei românești interbelice.

DOINA BUJOR

NICU ENEA : 1. Studiu, autoportret, cărbune ; 2. Interior de ţară cu vatră, ulei ; 3. Cosaşi, ulei ; 4. Elvira, ulei ; 5. Badea Gavriş din Ciţcău, cărbune ; 6. Nud, schiţă creion ; 7. Corabie şi bărci la Dubrovnik, ulei ; 8. Peisaj, ulei.

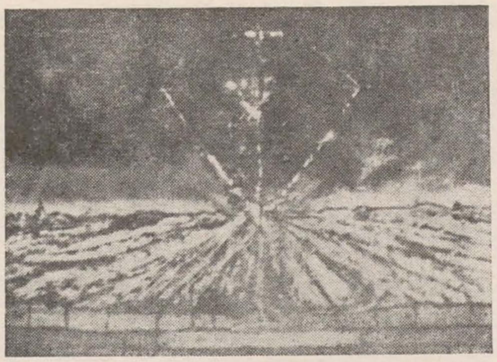
SIMEZE

EXPOZIȚIE COLECTIVĂ

I.C.L. Pipera. Pictură. Au expus : Constantin Nicolae, Ion Neagu, Ștefania Grimalschi, Ileana Szasz, Ion Ciobanu, Constantin Nițescu, Petre Dumitrescu jr., Nicolae Georgescu, Maria Costa, Costin Neamțu, Aurel Aniței, Ion Minoiu, Teodor Răducan, Ion Musceleanu, Constantin Dipșe. Iunie.

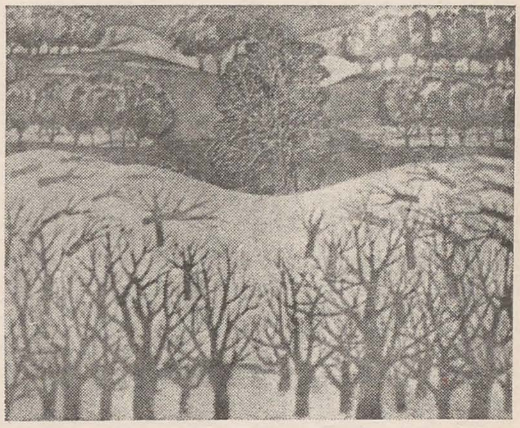
EXPOZIȚIE DE GRUP

Uzinele Semănătoarea. Ilustrații de carte, „Basme românești". Au expus : Mircea Dumitrescu, Petre Vulcănescu, Val Munteanu, Marcela Cordescu, Stan Done. Iunie.



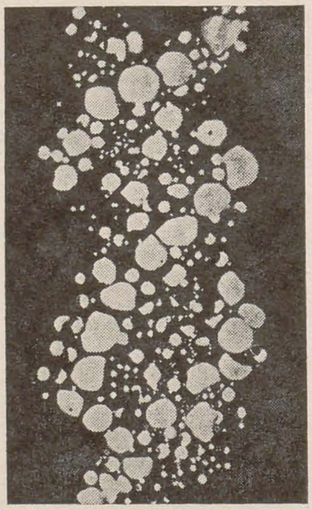
AUREL BULACU

Pictură, grafică. Simeza. Iunie 1978.



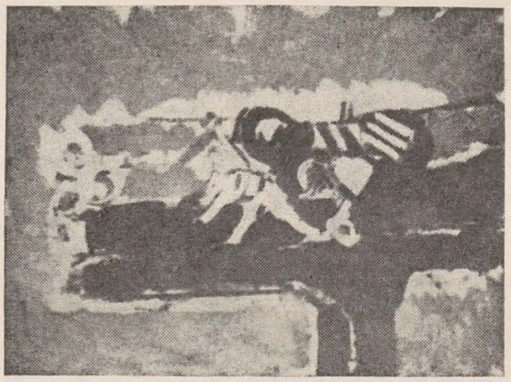
ION PANAITESCU

Gravură. Simeza. Iunie 1978.



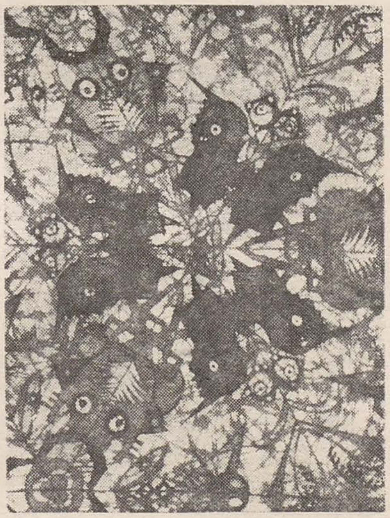
CONSTANTIN MISTORICĂ

Tapiserie. Orizont. Iunie 1978.



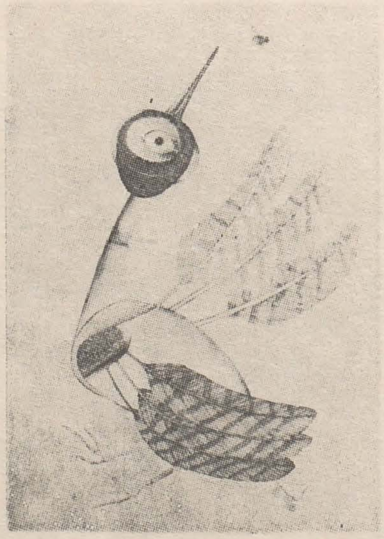
DAN MIREA

Pictură, grafică. Muzeul județean Slobozia. Iunie 1978.



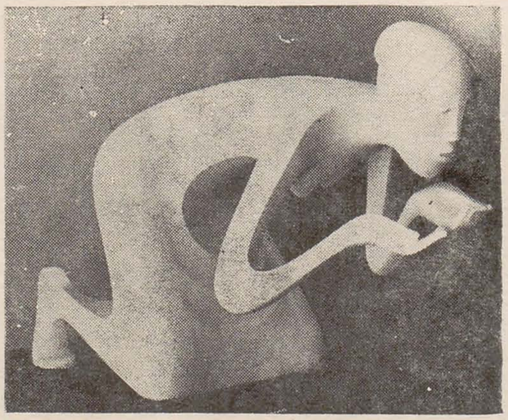
MARIA BODOR

Batic. Sirius, Sibiu. Iulie 1978.



SIEGLINDE BOTTESCH

Pictură, grafică. Sirius, Sibiu. Aprilie 1978



KURTFRITZ HANDEL

Sculptură, desen. Sirius, Sibiu. August 1978

ȘTEFAN ORTH

Grafică publicitară. Sirius, Sibiu. Iunie 1978

Dans ce numéro

Articles à signaler:

Arts graphiques — utilité — utilisation

p. 7

Sous ce titre sont réunis deux articles consacrés au Salon municipal du dessin et de la peinture à l'eau, ouvert à Bucarest. Le critique d'art Amélia Pavel signale dans sa chronique le retour spectaculaire de l'intérêt pour le dessin ; à son tour, le peintre Dan Cristian Popescu fait l'analyse quantitative du matériel fourni par l'exposition.

Le Musée de gravure roumaine contemporaine de Tulcea

(Amelia Pavel)
p. 17

L'inauguration d'un Musée de gravure roumaine contemporaine à Tulcea est l'un des événements d'importance de l'année artistique 1978. Ayant pour point de départ une collection d'environ 100 oeuvres, auxquelles s'ajoutent les planches gravées — don fait par 41 peintres-graveurs réputés — le musée est destiné à devenir un centre d'activités ayant pour but l'affirmation de la gravure roumaine sur le plan national aussi bien qu'international et dans ce sens on préconise l'organisation d'une biennale internationale d'arts graphiques à Tulcea.

J. M. W. Turner (1775—1851)

(Vasile Nicolescu)
p. 20

A l'occasion de l'exposition ouverte au Musée d'art de la République, le poète et l'essayiste Vasile Nicolescu s'attache à l'analyse attentive des célèbres aquarelles de Turner qu'il considère comme le premier peintre européen effectivement moderne, „réaliste et romantique, impressionniste sans système... dévoilant la lumière de l'au-delà du visible, annonçant un mode supérieur, et de toute façon novateur, de considérer le réel".

Brno, Biennale '78

(Ion Itu)
p. 25

Le critique d'art Ion Itu présente dans son article la VIIIe Biennale d'art graphique de Brno (qui réunit 560 artistes sélectionnés dans 50 pays, dont 9 de Roumanie), ainsi que le symposium portant sur „Le rôle du graphic design dans la communication visuelle contemporaine" qui s'est tenu à cette occasion.

Les proportions du corps dans l'art antique et moderne

(Gheorghe Ghițescu)
p. 26

Dans cet article rédigé peu de temps avant sa mort, le professeur dr. Gh. Ghițescu affirme que le problème des proportions doit être envisagé sous plusieurs aspects : artistique, philosophique-esthétique, pédagogique et anthropologique. L'auteur examine ensuite les canons antiques, la théorie byzantine des proportions, les opinions de Cennini, d'Alberti, de Leonardo et de Dürer, du sculpteur Shadow, du „Michel-Ange français" Jean Cousin, du théoricien Matila Ghyka et Le Corbusier et propose l'étude des proportions en considération des connaissances actuelles.

Coiffes et parures traditionnelles chez les roumains

(Paul Petrescu)
p. 34

L'ouverture, au mois de juin, au „Musée du village et d'art populaire" d'une exposition consacrée à la coiffe et à la parure traditionnelles de toutes les zones ethnographiques de la Roumanie, offre au critique d'art et historien de l'art populaire Paul Petrescu l'occasion d'une intéressante chronique où il relève l'impressionnante unité spirituelle et de tradition, propre à l'histoire et à la culture de notre pays.

La revue „Arta" presente l'artiste roumain contemporain

Sorin Dumitrescu

p. 32

Né le 18 mars 1946 à Bucarest. Études à l'Institut d'arts plastiques „N. Grigorescu" de Bucarest (1970). Elève de Corneliu Baba. Débute en 1969. Participe régulièrement aux Salons officiels. Expositions personnelles à Bucarest (1974, 1976). Prend part aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger : Paris, Maestricht, Toulon — 1974 ; Stockholm — 1975.
En 1977 il reçoit le Prix des Jeunes artistes attribué par l'Union des arts plastiques à Bucarest.